La costruzione logica dell’architettura di Giorgio Grassi



GIORGIO GRASSI

LA COSTRUZIONE LOGICA DELL'ARCHITETTURA
(1967)

SCRITTI SCELTI VOL. I



UMBERTO ALLEMANDI & C.



PREMESSA ALLA NUOVA EDIZIONE

Questo piccolo libro, vecchio ormai di più di trent'anni, che sembra un *manuale ma non* lo è, anche se forse avrebbe voluto diventarlo, è in realtà un libro d'occasione, messo insieme con una certa fretta in vista di una scadenza ravvicinata (un concorso universitario), in cui volevo esporre più che altro una linea di lavoro, che era poi la mia linea di lavoro, quella linea che allora mi ero scelto e che aveva effettivamente un manuale d'architettura fra i suoi obiettivi. Non è quindi il momento conclusivo di un lavoro in qualche modo compiuto, ma piuttosto la registrazione di una sua fase, una specie di stato d'avanzamento e insieme una dichiarazione d'intenti, appunto l'indicazione di un piano di lavoro, che voleva essere abbastanza ampio e ambizioso da includere anche, e non sapevo bene come, le mie scelte di progetto, un libro che dicesse come sarebbe stato il mio lavoro di lì in poi.

Dico questo sul carattere parziale e provvisorio di questo piccolo libro non certo per prendere le distanze dal suo contenuto (non ho difficoltà a riconoscere che qui si parla di cose che sono le stesse che ancora m'interessano), ma semmai per dar conto proprio della sua parzialità e della sua tendenziosità, del suo impianto schematico e della sua forma assiomatica e ripetitiva, forzatamente assiomatica, inutilmente ripetitiva, e di quell'aria di ostentata sicurezza che immagino dovesse risultare piuttosto indisponente allora. A cominciare dal titolo scelto, che era sì l'appropriazione scherzosa del famoso titolo di Carnap, ma anche sotto sotto la presunzione di un possibile programma.

Un libro d'esordio, rivisto adesso a tanti anni di distanza, di chi in realtà con l'architettura non si è ancora misurato e dove si trova raccolta, anzi stipata e forse anche un po' sprecata, una certa quantità di materiale originale piuttosto eterogeneo, per cercare di dire in fondo poche cose, le cose che m'importava veramente di dire in quella occasione, la mia posizione nella scuola e anche nel mio lavoro naturalmente. Troppo materiale, credo, e troppo diverso per un occhio critico neutrale, specie per qualità e spessore, libri e architetture diversi per qualità e spessore, molto materiale tenuto insieme da pochi e schematici postulati, importanti forse solo per me, forzatamente tenuto insieme a volte e messo a confronto, libri e progetti come se fossero la stessa cosa, anche se per me allora erano proprio la stessa cosa, troppa materia per un libro così piccolo, trattata sbrigativamente e tenuta insieme da una struttura volutamente schematica ed elementare, solo abbozzata, «rustica» potremmo dire. - E qui mi viene in mente quell'ordine rustico che, come dice Juanjo Lahuerta citando Serlio a proposito di alcuni miei recenti progetti, «ha poca forma, ma contiene molta materia» (una relazione questa fra il vecchio libro e i futuri progetti che non mi dispiace affatto). - Riassumendo: un libro con poche idee in forma di idee-fisse, con del materiale scelto solo per quel che mi serviva e con alcuni pochi spunti, interessanti forse solo per il mio futuro lavoro, un libro abbastanza anomalo, devo riconoscerlo, con ben poche concessioni all'eventuale lettore, poco invitante, per non dire scostante, nel quale però ancora oggi non posso che riconoscermi totalmente, inclusa la sua ostica forma, tanto più oggi che col passare del tempo sono diventato più tollerante, anche nei miei confronti.

Un piccolo libro che è poi il libro del mio apprendistato, dei miei *Lehrjahre*, dei miei libri, dei libri che volevo far miei, a volte contro la mia stessa passione, come per un eccesso di ragione pratica, altre volte per adesione vera, nei casi migliori scoprendo anche una consanguineità inaspettata, lo stesso che

con determinate architetture, molti degli esempi di questo libro, ma anche qui a volte presi invece in considerazione solo per necessità, solo per far tornare un discorso, per dargli credibilità, e sempre con l'urgenza di prender partito, di dover prendere partito, di dover scegliere appunto una linea per il mio lavoro. I libri che avrei voluto aver scritto, i progetti che avrei voluto aver fatto io allora, anche forzando la situazione, anche andando al di là di una plausibile e reale affinità, senza troppe preoccupazioni, le sfumature sarebbero venute solo molto più tardi, pur di parteggiare, pur di esprimere un riconoscibile punto di vista. Di qui il bisogno d'intervenire anche nei confronti degli slogans in voga in quel momento (interdisciplinarità, la «grande dimensione», nuove tecniche, ecc.: vedi nel libro il caso di Alexander), un segno d'insicurezza, una debolezza che mi sono rimproverato fin dall'inizio, ma che probabilmente non è la sola e nemmeno la più evidente, soltanto che io ancora oggi ho difficoltà a vederle, a tal punto questo libro m'appartiene, anche se ormai solo a fatica riesco a riprendere il filo di certi discorsi abbandonati da tempo.

Un libro che, mentre ci lavoravo, mi faceva anche capire, a me apprendista, il perché di certe simpatie, il motivo tecnico-pratico di certe simpatie, di certe presunte affinità. Le Muet e i manuali per costruire, Viollet-le-Duc e l'architettura costretta nei termini di un dizionario, linee e modi di operare che ero deciso a far miei. Loos e Oud, Tessenow e Hilberseimer, libri alternati a progetti a far vedere la loro equivalenza e la loro interscambiabilità. La lucidità mi attirava, e il rigore, la linearità, l'apparente facilità e la semplicità come fine. Dove il rapporto era sì con certi libri e certe architetture, che mi sembravano definitivi e insieme ricchi di nuove possibilità, ma soprattutto con l'intelligenza che stava dietro, con il movimento di quell'intelligenza, con la tensione ma anche con la precisione e la coordinazione che stavano dietro, idee chiare messe in opera con precisione e controllo. Opere di tipo e aspetto assolutamente normali da cui risultava però un modo del tutto sin-

golare di vedere le cose e sempre un modo autentico, libero, un modo, per così dire, virtuoso, ecco ciò che stava dietro a quei libri e a quei progetti e che volevo condividere. Le forme in realtà c'entravano ben poco, era la loro ragione di essere a essere in gioco in quei libri e in quei progetti, il loro perché, il perché del mio stesso lavoro. Un lavoro che allora potevo concepire solo come addestramento e come esercizio di precisione basato su controllo e coordinazione, contro l'immediatezza e l'invenzione, contro sensibilità e fantasia, contro l'arbitrio, in realtà non ci vedevo altro, era diventato come un pregiudizio, un rifiuto nei confronti del linguaggio, della precarietà e dell'arroganza del linguaggio in circolazione, e del mercato delle forme. Allora mi attirava tutto ciò che mi sembrava sicuro, contro la spontaneità e contro la varietà, contro l'incertezza e l'incostanza, contro la libertà, la ingannevole libertà nel lavoro. E di lì avrebbe avuto inizio anche la presunta «afasia», di cui spesso sono stato accusato in seguito.

Hilberseimer e Tessenow, figure ignorate e lasciate in disparte a quel tempo, che mi davano in più il piacere segreto della scoperta, della rivelazione tanto più genuina in quanto allora la loro opera si presentava illuminata solo dalla sua propria virtù. Scritti e progetti usati come pietre di una costruzione che era la mia costruzione, anche a costo di adattare e di forzare quelli che allora consideravo i miei maestri (la cosa è poi andata ancora più in là, con certe traduzioni non proprio letterali). E intanto sperimentavo direttamente e nei fatti quello che sarebbe stato un passaggio per me decisivo, cioè che sempre più il mio rapporto con le cose, con i libri e con le architetture (ma lo stesso dicasi per un quadro o un film), il solo possibile rapporto per me di lì in avanti, sarebbe stato sempre totalmente condizionato dal fare, dall'obbligo del fare e dal piacere del fare, e avrebbe riguardato soltanto quello che libri e architetture avrebbero potuto darmi, cioè trasmettermi o insegnarmi, per fare a mia volta. Allora m'importava di parlare di alcuni libri e di alcuni progetti che avevo scelto perché prefi-

guravano la mia architettura, perché davano corpo, cioè forma, ai miei futuri progetti, era importante che fossero presenti nel libro, irrilevante in che modo. Riassumendo: un piccolo libro con tutti i difetti di un libro d'esordio, difetti che non ho difficoltà a riconoscere tanto sono evidenti, ma che adesso, a distanza di tempo, guardo con simpatia.

Dieci anni fa, alla scadenza del contratto, quando si è posto il problema di una nuova edizione, ho pensato che non fosse una buona idea e che il piccolo libro ambizioso avrebbe potuto anche scomparire silenziosamente, che tanto nessuno se ne sarebbe lamentato. Del resto le stesse cose avrei continuato a ripeterle anche in seguito, anche se con un po' più di cautela, con più sfumature e mostrando stavolta anche i dubbi (avrei ripetuto le stesse cose, ma non più con la stessa fiduciosa baldanza). E poi sapevo anche che per fare una nuova edizione di questo libro avrei dovuto rimetterci mano in qualche modo. Che in qualche modo avrei dovuto rimettere mano quantomeno alla sua ostica forma, un lavoro ingrato e per nulla invitante, almeno per me. È questa la vera ragione del continuo rinvio, trascinatosi a lungo fino alla definitiva rimozione alcuni anni fa.

Poi il caso e alcune circostanze, come la bella traduzione olandese di Umberto Barbieri e Henk Engel uscita quest'anno in edizione critica, l'incoraggiamento dei soliti pochi che ancora ne sostengono l'utilità e l'invito amichevole di Daniele Vitale a inaugurare una nuova collana di piccoli libri, mi hanno fatto decidere. Decidere a fare questa cosa singolare e inquietante, almeno per me, com'è appunto il rimettere mano a uno scritto che da tanto tempo mi ero lasciato alle spalle, rimetterci mano senza cambiare nulla, come fosse il lavoro di un altro, un lavoro redazionale, un po' come fare la revisione di una traduzione mal fatta. Allora ho preso una copia e, per quanto me lo consentivano i margini, ho provato a raddrizzare quel vecchio testo. Malgrado alcuni tagli e alcune semplifi-

cazioni del discorso sempre così ostinatamente, ossessivamente ripetitivo, il libro non ha certo perso, fra gli altri, questo suo irritante carattere, né era questa la mia intenzione, anche se adesso ho un po' perso il senso di quella insistita circolarità. In questo lavoro poco gratificante ho avuto ogni tanto la tentazione di spiegare un po' meglio, di soffermarmi di più su certi esempi, su certe architetture, ma poiché si trattava degli stessi esempi di cui sempre parlo anche adesso e con le stesse argomentazioni più o meno, sarebbe stato un grottesco ripetere cose già dette e per di più andando contro, per così dire, l'ordine delle cose (l'ordine delle mie cose). E allora il libro è rimasto lo stesso e, così com'era, si ripresenta per esser preso in considerazione un'altra volta, da un'altra generazione, alla quale spetta adesso di dire se ne valeva la pena.

Io francamente non so dire a cosa può servire oggi questo libro, oggi che le cose sono molto cambiate, oggi che la tensione e anche i temi del dibattito (sempre che ce ne sia uno) sono così cambiati, non so bene a cosa possa servire, se non a far vedere appunto come sono cambiate le cose e, per quanto mi riguarda, a mostrare quanto poco sia cambiato invece il mio modo di vedere le cose, avendo io, fin da allora, come unico punto di riferimento il mio lavoro di architetto.

Aprile 1998

PREFAZIONE

TEORIA ED ESPERIENZA DELL'ARCHITETTURA, intese come consapevolezza analitica dell'architettura, è ciò che questo scritto, sotto alcuni aspetti particolari ed essenziali, vuole illustrare. Infatti la caratteristica analitica dell'architettura può essere vista come un aspetto di questa relativo al problema della conoscenza, può essere vista cioè come un mezzo della conoscenza, oppure può essere riconosciuta come un principio dell'architettura, può essere assunta come il suo principio fondamentale: l'analiticità dell'architettura in questo caso è l'espressione della sua stessa struttura logica.

In questo scritto io cerco di definire la linea metodica di una teoria e di un'esperienza dell'architettura nel tempo che corrisponde a questo riconoscimento e a questa scelta. Essa porta l'impronta inconfondibile di un determinato filone di pensiero, di un RAZIONALISMO, che attraverso un'esperienza sostanzialmente unitaria persegue una precisa idea d'architettura.

Proprio per il significato particolare che assume la scelta analitica in questo caso, nell'aperta finalità di raggiungere criteri di certezza e di esprimere elementi costanti e generali, proprio per quel coincidere caratteristico di analisi e progetto nel comune fine conoscitivo, l'architettura viene vista qui nel suo carattere di COSTRUZIONE, cioè di PROCEDIMENTO secondo un ordine logico delle scelte. L'oggetto di questo studio è costituito quindi da una teoria FORMALE dell'architettura. Una teoria che rappresenta una consapevole limitazione, che esprime una scelta che si compie sul senso delle forme, sui TIPI e

sull'ordine con cui questi si presentano. Una scelta sugli elementi dell'architettura e sui suoi possibili ordini logici. Questa teoria presuppone quindi anche un determinato atteggiamento nei confronti dell'esperienza storica ed è logico che, nelle sue pur diverse manifestazioni, essa si confonda il più delle volte con il suo stesso fine, aperto ed evidente, e cioè con il CLASSICISMO.

Ma c'è un altro elemento a cui voglio accennare dal momento che ricorre con insistenza nella trattazione, si tratta del ripetuto riferimento a un momento determinato della storia dell'architettura, cioè il riferimento all'esperienza dell'architettura del RAZIONALISMO TEDESCO. Se la suddivisione in due parti di questo libro non può essere vista come l'espressione elementare di questo doppio interesse, in parte essa denuncia però questa scelta che individua nel razionalismo tedesco l'esperienza in cui verificare alcuni principi, alcune conclusioni, che sono caratteristici di un più ampio filone di pensiero. Io qui mi riferisco a determinate esperienze e figure del movimento moderno in Germania nel periodo che precede la seconda guerra mondiale. A me sembra di riconoscere infatti in queste esperienze il segno che le indica come legittime eredi della grande tradizione classica europea. E questo è quanto, nella considerazione di alcune esperienze più significative e importanti, io cercherò di mostrare nel costruire questo astorico confronto fra tecniche di analisi, teorie ed esperienze d'architettura legate fra loro da un unico obiettivo nel tempo, da un'unica idea d'architettura.

C'è un profondo legame che unisce, secondo me, il pensiero architettonico in Europa nel GRAND-SIÈCLE (visto nel suo doppio aspetto di liberazione intellettuale e di considerazione razionale della storia da una parte e di costruzione logica dell'architettura fondata sull'esperienza concreta delle città europee dall'altra) all'architettura del razionalismo tedesco nel periodo fra le due guerre. Ciò è particolarmente evidente se consideriamo le grandi trasformazioni urbane del XVII secolo

(i piani barocchi delle principali città europee) e le confrontiamo con le risposte originali date ai nuovi problemi che si ponevano nella moderna Großstadt (dai progetti del «Novembergruppe» alle esperienze concrete dell'Amburgo di Schumacher, della Francoforte di May, ecc.)

Rispetto alla moderna Großstadt noi possiamo anche dubitare dell'attualità di certe tecniche o strumenti d'indagine rispetto alle sue grandi e complesse trasformazioni, ma l'IDEA DI CITTÀ che risulta dall'elaborazione teorica e dall'esperienza del razionalismo tedesco va ben oltre le questioni di opportunità ed è sopratutto sul piano della sua architettura che si dispone per essere valutata. Su quel piano sul quale del resto questa idea di città manifesta con più evidenza la sua aperta vocazione classica. A me sembra di riconoscere infatti nell'idea di architettura del razionalismo tedesco, così come si può vedere in alcune esperienze più importanti, quegli obiettivi di UNITÀ e di EQUILIBRIO, che risultano dal riconoscimento e dall'adesione ai principi e che caratterizzano anche i momenti decisivi nella storia dell'architettura della città europea. Quei momenti in cui sembra che i risultati definitivi siano a tal punto a portata di mano da non consentire alcuna digressione o intervento esterno all'architettura stessa.

Naturalmente penso anche che questi temi e le considerazioni che qui vengono fatte avrebbero bisogno di ben altra precisazione e approfondimento; la forma stessa dell'esposizione, l'asistematicità e la frammentarietà di questo mio lavoro, fanno vedere la tendenza a porre determinate questioni piuttosto che a dar loro forma definitiva (anche se quest'ultima rimane pur sempre l'obiettivo finale di una ricerca di questo tipo). Fra le altre, la questione che si pone nell'ultimo capitolo e che riguarda il razionalismo tedesco di fronte alle norme classiche dell'architettura è quella che denota in misura maggiore la necessità di un approfondimento e di una più ampia verifica.

È quindi evidente che con questo mio lavoro io intendo portare avanti, secondo un'angolazione particolare, una certa

direzione degli studi d'architettura. Mi riferisco a quegli studi che intendono fondare una teoria dell'architettura anzitutto sull'esperienza dell'architettura stessa, cioè sul corpus di questa, vista come disciplina individuata, regolata da principi e da norme suoi propri.

Mi riferisco a quella direzione degli studi secondo la quale l'esperienza dell'architettura nel tempo, vista come un fatto sostanzialmente unitario, costituisce il riferimento fondamentale di ogni teoria e anche di ogni esperienza.

Studi recenti hanno dato un importante contributo, specie sul piano analitico, con l'apertura a diversi e più ampi campi d'indagine, tuttavia questo mio lavoro è rivolto piuttosto alla considerazione dei termini di autonomia di questa disciplina, sia sul piano metodico, sia su quello proprio della sua costruzione. Si tratta cioè del tentativo di avviare un'analisi applicata all'architettura e ai suoi mezzi d'indagine finalizzata a una teoria dell'architettura intesa anche come progetto.

Del resto la scelta di questa direzione e di questa limitazione alla definizione teorica della disciplina, fondata sulla considerazione della sua struttura analitica, è anche l'elemento comune di alcune recenti ricerche. A questi studi io intendo collegarmi, nel senso che intendo raccogliere quei termini del dibattito contemporaneo sull'architettura che corrispondono a questa scelta e a questo obiettivo. E qui mi riferisco in particolare alla svolta impressa agli studi analitici sull'architettura da giovani studiosi da poco impegnati nell'università italiana per restituire alla disciplina architettonica quella dignità che le deriva dal suo essere il solo fondamento certo di ogni consapevole operare.

Quindi se in questo mio studio l'indagine e la rilettura di alcuni fondamentali testi classici dell'architettura costituisce di fatto la sola materia con cui si vuole costruire una genealogia del razionalismo, devo anche riconoscere il ruolo importante di questi studi recenti. Di alcuni è più facile riconoscere il contributo rispetto a problemi determinati, per altri invece è più

difficile isolare uno specifico ruolo in quanto sono stati il riferimento costante di questo mio lavoro. In particolare io questo devo riconoscerlo di fronte al pensiero e all'opera di Aldo Rossi, al quale mi uniscono ormai diversi anni di lavoro e di studi in comune. E quindi dovrei fare un discorso particolare per quanto riguarda la sua opera più importante, quella che riassume la sua ricerca e il suo pensiero, cioè *L'architettura della città*. Indicando questo libro come uno dei principali punti di riferimento (dal quale possono anche risultare delle discordanze sul piano metodico), io non intendo naturalmente porlo qui come garanzia per questo mio lavoro, quanto piuttosto mostrare ciò che, indipendentemente dal risultato raggiunto, è da me stesso chiaramente riconoscibile.

Ho detto che obiettivo di questo mio studio è la costruzione di una genealogia del razionalismo. Naturalmente non è il caso di soffermarsi qui sugli elementi (le opere teoriche e gli esempi) che la compongono, essi infatti costituiscono la materia stessa di questo mio lavoro, tuttavia è proprio sul significato metodico di questa genealogia, come anche sul suo valore teoretico, che esso si dispone per essere valutato. E qui mi riferisco non tanto all'uso delle diverse opere nella sua costruzione, quanto piuttosto a quelle poche che emergono come riferimento costante. Mi riferisco cioè a quei testi che si distaccano dagli altri perché, oltre ad avere l'autorità che loro deriva dalla loro stessa esemplarità rispetto a questioni determinate, rappresentano la base metodica stessa che io voglio far risaltare qui, esibiscono cioè gli stessi intenti metodici. In questo caso ciò che lega fra loro queste opere va ben oltre la loro portata conoscitiva, è lo stesso tipo di relazione reciproca che si stabilisce fra determinate architetture, che acquistano valore teoretico in quanto modelli veri e propri, in quanto risultati definitivamente acquisiti indipendentemente dalla loro collocazione nel tempo. Penso che questa, che è poi la base stessa di ogni manualistica positiva, sia anche la sola base sulla quale è possibile costruire una teoria dell'architettura fondata razional-

mente oltre i principi. In ogni caso il valore di queste opere sta tutto nella loro evidenza. L'importanza di manuali come ad esempio quello di Le Muet o come quello di Eberstadt sta tutta nella loro evidenza teoretica, essi insieme rappresentano gli estremi entro cui deve intendersi, secondo me, una trattazione dell'architettura volta alla sua costruzione logica (lo stesso dicasi per quegli esempi di architettura ai quali si fa continuo riferimento nel testo).

Ma indipendentemente da questo suo obiettivo, la costruzione di questa genealogia non può trovare giustificazione più chiara, né motivazione più autorevole, di quella offerta dalle parole di Focillon, dove questi definisce il suo concetto di FAMIGLIE SPIRITUALI:

> ...Ogni uomo è innanzi tutto contemporaneo di sé stesso e della sua generazione, ma è anche contemporaneo del gruppo spirituale di cui fa parte. Ancor più lo è l'artista, perché questi avi e questi amici sono per lui non ricordo, ma presenza. Stanno ritti innanzi a lui, vivi come non mai. Così si spiega particolarmente la funzione dei musei nel XIX secolo: essi hanno aiutato le famiglie spirituali a definirsi e a legarsi, oltre i tempi, oltre i luoghi...

Penso che proprio nel senso di questa splendida finalità, che Focillon ritrova nei musei dell'Ottocento, debba anche esser compreso lo scopo aperto di ogni manualistica futura.

Aprile 1967

PARTE PRIMA



CAPITOLO PRIMO
Razionalismo e architettura: esigenza di generalità e criteri di certezza, teoria formale dell'architettura

CON QUESTO STUDIO mi propongo di considerare e di descrivere alcuni sistemi teorici, alcune tecniche d'indagine e di sistemazione dei dati analitici, formulati nel campo dell'architettura, e di valutarne la portata sul piano metodico e l'efficacia sul piano conoscitivo.

Mi propongo inoltre di mettere in relazione queste direzioni d'indagine, in particolare alcune opere, con un determinato filone di pensiero.

Questo principalmente per due ragioni:

1. perché penso che quei sistemi e quelle tecniche abbiano non soltanto una validità ormai fissata sul piano storico, ma anche una loro imprescindibile attualità per uno studio fondato e progressivo dell'architettura;
2. perché penso che il fatto di mettere quelle tecniche e quelle teorie in relazione a un determinato filone di pensiero, ci permette di chiarirne la comune linea metodica e quindi anche il fine ultimo a cui sono dirette, ci permette cioè di vederle, e quindi anche di riconoscerle, come linea programmatica in senso più generale.

E questo è un modo positivo, secondo me, per introdurre un più generale discorso sulla finalità dell'opera, e quindi anche sulle ragioni del progetto.

Il filone di pensiero a cui mi riferisco è quello del razionalismo. E dirò subito che qui intendo designare col termine RAZIONALISMO un determinato atteggiamento di pensiero.

1.

Parlare di razionalismo in architettura è abbastanza complicato perché bisogna fare anzitutto delle precisazioni su questo termine, che ha assunto significati di volta in volta più ampi o più ristretti. In generale tuttavia possiamo dire che il suo uso è mutuato dall'utilizzo che ne viene fatto nel campo degli studi filosofici. Ad eccezione forse soltanto del caso in cui fra questo termine e quello di FUNZIONALISMO si è stabilita per l'architettura una specie di sinonimia (ad esempio fra MOVIMENTO RAZIONALISTA e MOVIMENTO FUNZIONALISTA, nel periodo fra le due guerre): questa confusione che non si giustifica su un piano generale, non trova giustificazione, come vedremo, nemmeno in questo caso particolare, in questa situazione momentanea.

È generalmente accettata e invalsa nell'uso la denominazione di ARCHITETTI DELLA RAGIONE, che designa, con una certa tolleranza per le diverse interpretazioni, gli architetti dell'illuminismo. Si è anche delineata una discendenza da questi per gli architetti del movimento moderno. Ora secondo me questa denominazione, che pure è affascinante, non resiste a un'indagine obiettiva, in ogni caso non è significativa, non aggiunge nulla sul piano conoscitivo. E anche ciò che accomuna gli architetti dell'illuminismo ad alcuni rappresentanti del movimento moderno non è certo l'«appello alla ragione», quanto piuttosto un'istanza di rinnovamento sopratutto formale. Se pensiamo agli stessi architetti della rivoluzione, a Boullée, a Ledoux, ecc., vediamo che neppure in questo caso è possibile parlare di una linea unitaria di ricerca e tantomeno di un processo di razionalizzazione: vediamo che essi sono uniti soltanto da quella rottura sul piano espressivo-formale, da quel taglio straordinario, che insieme indicano nella storia[1].

Se la denominazione ARCHITETTI DELLA RAGIONE ha un senso, essa deve riferirsi, secondo me, a quell'esperienza nel campo dell'architettura (e quindi della costruzione, della città, della sua valutazione rispetto alla storia, ecc.) che ha avviato

concretamente l'analisi e la costruzione dell'architettura in termini razionali, valendosi cioè di tecniche proprie della ragione. Esperienza che ha inizio in un momento determinato della storia e che prende avvio grosso modo nel momento in cui viene impostato il metodo critico in campo scientifico. Mi riferisco quindi a quegli studi che, a partire dal *Discours de la méthode*, avevano regolato appunto sul dubbio esaminatore la propria ricerca. È questa infatti un'idea la cui apparizione si colloca in un punto determinato della storia del pensiero.

A questo momento corrisponde un mutamento nel concetto di razionalità; e il riflesso che questo ha avuto in particolare nel campo dell'architettura corrisponde, come è noto, alla messa in discussione di alcuni modelli canonici, di alcuni principi fondamentali, considerati fino a quel momento come immutabili. Dove però il fatto straordinario è stata la messa in discussione stessa di quei principi (l'autorità di Vitruvio, ecc.) e non il loro abbandono o la loro negazione: possiamo dire che la conquista più importante è stata proprio l'analisi spregiudicata di quei principi e quindi la loro relativizzazione.

Bisogna anche dire che il pensiero architettonico ha subito concretamente l'influsso chiarificatore del metodo critico, attraverso sopratutto la sua acquisizione da parte degli studi storici. Mi riferisco quindi in particolare a quella fase di preparazione dell'illuminismo, nella quale sono state poste con chiarezza anzitutto le questioni di metodo, rispetto alla fase successiva, allo sviluppo cioè dell'illuminismo anche sotto l'influsso del pensiero inglese e sopratutto in seguito alle prime grandi scoperte scientifiche.

Dirò qui di passaggio (questo punto verrà ripreso più avanti) che al momento in cui è stato impostato per la prima volta il metodo critico corrisponde anche, secondo me, il momento in cui si è impostato in termini attuali il problema del significato dell'opera e del suo rapporto con la storia: cioè il modo nuovo d'intendere la storia, il modo nuovo di studiarla e il modo nuovo di vederla come esperienza. - Da quel

momento in ogni caso è andata delineandosi una figura di ARCHITETTO-SAPIENTE che, se non ha una giustificazione storica evidente rispetto a quanto era stato fino a quel momento, è però precisa per il canonizzarsi di questa figura ad almeno tutto l'Ottocento.

Ho già accennato tuttavia al fatto che qui intendo piuttosto designare con il termine RAZIONALISMO un certo atteggiamento di pensiero: un atteggiamento quindi che precede e guida la scelta metodologica, un atteggiamento che percorre tutta la storia del pensiero e quindi anche dell'architettura. Una limitazione storica come quella indicata ha perciò un significato anzitutto metodico. Che si giustifica soltanto in quanto io qui mi sono proposto di studiare e di valutare dei sistemi teorici e delle tecniche, dei procedimenti, i quali soltanto a un certo punto sono stati posti in termini attuali, o comunque riferibili all'esperienza attuale; alla quale del resto è prevalentemente rivolto questo mio lavoro.

2.

Da questo punto di vista pertanto non si può parlare di una storia del razionalismo, se non intendendo questa storia come la storia di un determinato orientamento delle scelte nel campo dell'architettura. Questo orientamento quindi, proprio in quanto tale, non necessita di una fondazione e noi possiamo soltanto valutare nel loro insieme quelle scelte. Voglio dire che nel campo dell'architettura, del suo studio e della sua costruzione, il razionalismo rappresenta un angolo visuale, un atteggiamento, rispetto all'esperienza dell'architettura.

Questo angolo visuale, o atteggiamento, è operante ed evidente sia nel campo dell'analisi e della speculazione, cioè dell'approfondimento conoscitivo, sia in quello del fare, della progettazione. Ma proprio qui ci accorgiamo che questo atteggiamento in generale non distingue, proprio sul piano conoscitivo, fra queste due direzioni di attività: laddove il progetto è tendenzialmente un mezzo di conoscenza, o piuttosto una

ATTIVITÀ CONOSCITIVA DETERMINATA[2]. È chiaro tuttavia che questo atteggiamento non ha la sua spiegazione là dove si manifesta, pur essendo caratteristico ed evidente. Forse soltanto degli studi di psicologia applicati all'architettura[3] potrebbero fornire un certo tipo di spiegazione, ma in ogni caso una spiegazione che sarebbe tale, almeno per quanto oggi possiamo aspettarci, soltanto in quel suo campo, cioè che non aggiungerebbe probabilmente nulla sul piano conoscitivo alle opere stesse per quanto riguarda la loro architettura.

Spesso sono stati messi in evidenza alcuni elementi, alcuni riconoscibili caratteri del pensiero razionalista, fissi e ripetuti nei diversi campi di attività, ma quasi sempre le osservazioni su tali caratteri, se pure a volte sembrano fornire una qualche spiegazione, si fondano sempre su un fattore di tipo extralogico. Tali sono ad esempio la «fede nell'assolutezza della ragione», che caratterizza gran parte del pensiero classico, e la «fiducia programmatica nella ragione» che rappresenta invece l'atteggiamento neo-illuministico attuale[4]. A me sembra tuttavia che soltanto nella definizione che ce ne ha dato Hans Reichenbach nel suo *Nascita della filosofia scientifica* sia contenuto il motivo più profondamente umano della ricerca del razionalismo: Reichenbach, con la leggerezza e anche l'ironia che spesso percorre questo suo saggio di fronte a ogni dogmatismo reale o ipotizzato, parla di ANSIA DI CERTEZZA. Questa motivazione è, secondo me, puntuale e appropriata, non tanto per qualificare i risultati (l'illusorietà o meno dei principi e dei sistemi immutabili), quanto proprio per esprimere il loro motivo umano[5]. Pur non essendo che l'espressione di un fattore extralogico che precede l'azione, il termine «ansia di certezza» indica con evidenza quella costante ricerca di elementi certi e invariabili, a cui del resto dobbiamo ascrivere gran parte del nostro patrimonio conoscitivo e delle tecniche conoscitive attuali. Per questo noi possiamo parlare di tecniche e di sistemi teorici, per questo possiamo riferirci ad esse e quindi valutarle nella loro compiutezza. Senza contare che, proprio

per la caratteristica tendenza di queste opere ad essere definitive, noi possiamo sperimentare questi sistemi nella loro reale portata conoscitiva, anche prescindendo, per così dire, dal posto che occupano nella storia del pensiero umano, della cultura, ecc. Ma qui non si tratta tanto di spiegare queste motivazioni del razionalismo come atteggiamento di pensiero, quanto piuttosto di accennarvi, rimandando alla concreta analisi dei sistemi teorici e dei mezzi utilizzati nella ricerca una loro verifica sia pure extralogica, come elementi caratteristici e costanti della scelta razionalista.

A questo punto è abbastanza chiaro, credo, che lo scopo qui non è tanto quello di isolare il pensiero razionalista come esperienza unitaria, se anche ciò fosse possibile, quanto quello di mettere in evidenza, mediante un'indagine delle tecniche applicate, un indirizzo culturale più complesso, cui il razionalismo appartiene come momento formale e metodologico. La SCELTA SPECULATIVA, ad esempio, di fronte all'esperienza storica, come l'indagine dei processi logici (la ragione intesa come «ragione ragionante»), sono costanti e caratteristici del pensiero razionalista, così come la fondazione dei processi conoscitivi sull'indagine empirica ricondotta a tali processi. Cos'è infatti la speculazione se non un conoscere sempre più a fondo, un conoscere tuttavia distaccato, dove quindi il PROCEDIMENTO assume un ruolo preminente nel processo conoscitivo? Quell'ansia di certezza che ne costituisce il movente e il costante impulso si esprime nell'opera attraverso un'ESIGENZA DI GENERALITÀ. In ciò consiste appunto la scelta speculativa, nella ricerca di ELEMENTI COSTANTI. Un atteggiamento verso la storia anzitutto, e quindi una riflessione distaccata sulle esigenze più profondamente umane e sulle forme costanti che a queste corrispondono: «La raison c'est le choix et l'utilisation consciente, parmi les produits de notre idéation, de ceux qui sont caractérisés par des formes perpétuelles»[6]. Ad esempio l'interesse che da un certo momento in avanti si manifesta nel campo dell'architettura per il problema dell'abitazio-

ne - «l'habitation pour toutes sortes de personnes» - corrisponde sì per un verso agli imperativi morali ed egalitari dell'illuminismo, ma rappresenta altresì l'interesse per l'indagine di quei fatti più strettamente legati alla vita, come fatti cioè che (presupponendo certe costanti disposizioni degli uomini, certe costanti caratteristiche della natura umana, ecc.) restano sostanzialmente invariati nel tempo. Esigenza di certezza, generalità, elementi costanti, norme, queste sono appunto le esigenze teoriche del PENSIERO DEDUTTIVO. A cui corrispondono: conoscenza ordinata, classificazione, manualistica, trattatistica. Ed è anche evidente che in questo senso l'atteggiamento razionalistico, proprio per quella caratteristica LIMITAZIONE che si impone e fa vedere sul piano metodico - di fronte all'ipotetica possibilità di cogliere la realtà in tutta la sua complessità, ecc. - ha coinciso il più delle volte con una certa IDEA DI CLASSICISMO[7].

Queste considerazioni affatto generali e sulla utilità delle quali senza un concreto riferimento si può dubitare, consentono tuttavia, secondo me, di staccare il discorso che stiamo avviando da un ambito strettamente storico; esse ci consentono di mettere su un piano di sostanziale equivalenza fatti ed esperienze lontani fra loro nel tempo e, motivandolo, di aprire il discorso a una valutazione obiettiva e finalizzata di quelle tecniche e risultati. Vi sono tuttavia motivi più puntuali e obiettivi, e su questi è ora necessario soffermarsi.

3.

Ho detto che lo scopo di questo studio è l'esame di alcuni sistemi teorici, di alcune tecniche d'indagine applicate all'architettura nel tempo, in particolare di quei sistemi che sono volti a una fondazione scientifica dell'architettura. Intendevo dire con questo che è secondo me legittimo e positivo il fatto di sperimentare l'efficacia sul piano conoscitivo di un determinato strumento e di conoscere attraverso lo studio dei sistemi teorici la loro costruzione logica e metodica.

Ma qui devo fare una precisazione, ribadendo un concetto già indicato all'inizio e che costituisce anche il *punto di partenza* e la giustificazione di questo studio, credo cioè che se noi esaminiamo quelle *tecniche* e quei metodi di studio dell'architettura - e i *risultati* da essi conseguiti - , quelle teorie, che sono stati utilizzati e abbandonati quindi nel tempo dagli studi analitici e storici in nome di una nuova razionalità, ci rendiamo conto che non si tratta di errori riconosciuti, di assurdità successivamente chiarite, ma piuttosto di nozioni e metodi i quali, oltre ad essere per sempre acquisiti in senso generale (sul piano della cultura, della storia, ecc.), hanno una validità e un'attualità incontestabili proprio sul piano della RAZIONALITÀ REALIZZATA.

Questa affermazione che può parere perfino ovvia, di fatto non lo è, almeno non a tal punto, nel campo dell'architettura. Credo che questo dipenda dal fatto che le opere teoriche o storico-critiche dell'architettura sono state quasi sempre prese in considerazione soltanto dal punto di vista della storia dell'arte o della critica storica, attente sopratutto al loro aspetto conclusivo, sintetico e che, specie per la tendenziosità di questi studi, ne è andata spesso sottaciuta la effettiva portata sul piano conoscitivo.

Mi riferisco ad esempio ai manuali dell'illuminismo o dell'Ottocento in Germania e in Francia, quindi a quegli studi che esibivano in modo più evidente anche una sintesi di tipo operativo e una risposta riconoscibile e datata al problema del fare in architettura. Come cercherò di mostrare per alcuni di essi in particolare, queste opere si rivelano invece molto spesso delle costruzioni esemplari, oltre che dal punto di vista metodico, proprio sul piano della conoscenza delle architetture del passato, della forma delle città, ecc. e anche dei motivi umani ad esse collegati[8].

È da notare inoltre che, viceversa, quelle opere che non rientravano in modo canonico nel quadro degli studi di critica storica e della storia dell'arte, il più delle volte sono state

ignorate o tutt'al più relegate al rango di prontuari di tecnica edilizia. Fra gli esempi di ciò possiamo mettere tutti i manuali di costruzione (dell'abitazione appunto «pour toutes sortes de personnes»), che sono numerosi specie in Francia dopo la seconda metà del XVII secolo. Un esempio più vicino nel tempo ci è invece fornito dagli studi analitici sull'abitazione del razionalismo tedesco nel periodo fra le due guerre, come quelli di Klein o di Hilberseimer, di Gropius o di May, di Bohm e Kaufmann, ecc.

Inoltre io credo che quelle tecniche e quei sistemi teorici siano stati sostituiti nel tempo secondo un processo di scelta che si compiva però su altre basi che non su quelle della razionalità effettivamente realizzata, ma secondo un criterio rispetto a ciò secondario, cioè in funzione anzitutto di problemi dominanti. Da questo punto di vista ad esempio la vicenda del movimento moderno, e in essa del razionalismo, non può essere vista disgiunta dalla situazione creatasi in quegli anni: a partire cioè dalle condizioni dell'abitazione, dalla rapida espansione urbana, ecc.; allo stesso modo va vista anche la risposta «funzionalistica» a tali questioni. Ma, sempre all'interno di questa vicenda e delle diverse risposte che sono state date nel campo dell'architettura, è riconoscibile il filo di un'esperienza che seguitava a perseguire, secondo una linea sostanzialmente unitaria rispetto all'età classica e all'Ottocento, un fine particolare ed evidente per l'architettura, attraverso la costruzione della nuova città europea (cfr. cap. 5). È anche evidente che affermare questa sostanziale unità equivale a mettere in primo piano, nella maggioranza dei casi, il carattere notevolmente CONVENZIONALE dei postulati che sono alla base di quei sistemi e teorie.

Il fatto di mettere in evidenza il carattere secondario, rispetto alla razionalità conseguita, delle scelte operate nel tempo chiarisce ancora lo scopo particolare di questo studio: quello di porsi cioè proprio l'aspetto metodico di quelle opere, prescindendo da un giudizio di opportunità sul piano storico. Ma

ciò chiarisce anche, credo, il suo fine più generale, il tentativo di dare cioè un contributo concreto a una teoria dell'architettura fondata razionalmente mediante un'analisi dell'architettura ANCHE attraverso i suoi strumenti d'indagine. E pertanto anche col fine sottinteso di costruire una sorta di GENEALOGIA, realizzabile anzitutto sul piano metodico, per un razionalismo attuale.

Questo fine non può essere conseguito che ponendosi di fronte alle opere con la stessa «esigenza liberatrice» con cui sono state costruite; e isolando anzitutto le questioni in modo che le eventuali motivazioni contingenti non abbiano rilievo. In questo senso una valutazione delle tecniche, delle teorie e delle nozioni acquisite nel tempo (una valutazione che includa anche un giudizio teoretico) diventa un compito ricco di possibili sviluppi e aperture; diventa una valutazione in termini attuali, con mezzi attuali, di quei sistemi, al di là dello scopo particolare (e anche più generale) che quei sistemi stessi si erano prefissi.

Ma naturalmente il fatto di affermare l'utilità di uno studio che si ponga le tecniche e i sistemi teorici del passato in termini di astoricità, non significa che con ciò non si ponga anche contemporaneamente il problema della storia. Di fatto la storia è in gran parte la materia di queste opere ed è innegabile che la loro validità consiste anche in gran parte nella conoscenza storica. O quantomeno in quel tipo particolare di conoscenza storica che tende a spiegare l'architettura nel suo significato acquisito di opera umana, nata da quelle esigenze umane che si ripetono costanti e tipiche nel tempo e che possiamo riconoscere ancora oggi. In questo senso vi è anche una notevole unità strumentale, dei mezzi utilizzati, fra manualistica architettonica e storiografia, in particolare questa coincidenza è evidente in tutta quella parte che potremmo definire di DESCRIZIONE dei fatti architettonici e che ovviamente è parte essenziale del processo conoscitivo in architettura.

4.

Parlare di razionalismo in architettura (e quindi di ragione, di forme e di tecniche di cui essa dispone, ecc.) significa riferirsi in modo prevalente al problema della conoscenza; e nel caso dell'architettura significa riferirsi alla fondazione scientifica dell'architettura stessa. Ciò equivale ad affermare che esiste soltanto una scienza dell'architettura nel tempo, che ha bisogno di unire in continuazione lo studio del passato e quello del presente; tuttavia questa scienza non può definirsi soltanto mediante il suo oggetto di studio, essa infatti si definisce altresì attraverso la natura peculiare dei suoi metodi. È quindi necessario a questo punto accennare a quelli che penso siano i principi metodologici fondamentali della ricerca razionalistica in architettura.

Proprio per le caratteristiche stesse del pensiero razionalista - da quei fattori di tipo extralogico di cui si è detto, fino alle tecniche, ai procedimenti, ecc. - vediamo che l'interesse di questa ricerca è rivolto anzitutto all'aspetto SINTATTICO dell'architettura, cioè al suo aspetto di COSTRUZIONE. D'altra parte si è anche accennato a quei motivi del pensiero razionalista che sono i motivi teorici stessi del pensiero deduttivo: in tal senso il problema della costruzione dell'architettura è visto nelle teorie come un processo di COSTRUZIONE LOGICA dell'architettura. Proprio per il particolare significato che assume in questo caso il procedimento d'indagine nella finalità di esprimere elementi costanti e generali, proprio per quel coincidere di analisi e progetto nel comune fine conoscitivo, l'architettura è vista nel pensiero razionalista anzitutto nella sua caratteristica di costruzione, cioè di PROCEDIMENTO secondo un ordine logico delle scelte successive, cioè appunto nel suo carattere logico-sintattico.

È noto come a questo concetto sia collegato quello di TEORIA FORMALE, dove il termine «formale» è inteso nel senso che non viene fatto riferimento al SIGNIFICATO delle forme dell'architettura, ma proprio ai TIPI di queste e all'ORDINE

con cui si presentano. Quindi diciamo che l'interesse della ricerca in campo teorico del pensiero razionalista è volta alla costruzione di una teoria formale delle forme architettoniche (questo aspetto risulterà chiaro dall'esame di alcuni tipi esemplari di trattazione). Si tratta quindi di una scelta limitativa, che corrisponde del resto a quella esigenza di elementi certi e costanti, che caratterizza appunto questa direzione delle scelte. Si tratta di una scelta consapevole e che si fonda su una definita concezione del significato dell'architettura, su una precisa idea dell'architettura e del progetto di fronte all'esperienza dell'architettura nel tempo.

Su questo particolare aspetto del significato dell'architettura nel pensiero razionalista mi soffermerò più avanti, trattando dei sistemi di norme (cfr. cap. 4), ma qui bisogna almeno chiarire la scelta che si compie di fronte a questa questione, in relazione proprio alla concezione formale delle teorie dell'architettura. In questo caso la scelta si compie sul SENSO delle forme: sul ruolo che assumono gli elementi dell'architettura nella costruzione, cioè sul loro ruolo nel procedimento con cui l'architettura si definisce sia sul piano dell'analisi sia su quello del progetto. È proprio in base a questa scelta rispetto al SENSO delle forme che l'architettura acquista quel carattere STABILE e DEFINITIVO, che è particolare sia della costruzione teorica sia dell'EVIDENZA LOGICA dell'architettura del razionalismo, e che sembra rimandare a una sorta di solidarietà fra esperienze teoriche e pratiche lontane fra loro nel tempo.

5.

Ma prima di entrare nel merito dell'analisi che mi sono proposto è necessario fare due osservazioni sulle opere che intendo prendere in esame: sulla loro denominazione e sul loro oggetto. Per prima cosa diciamo che queste opere si sono realizzate nel tempo secondo forme ormai più o meno canonizzate. Hanno assunto cioè la forma di descrizioni o di storie vere e proprie, di dizionari o di enciclopedie, di manuali, di trattati,

ecc. Ma anche se a prima vista può sembrare che ciascuna di queste forme sia notevolmente individuata rispetto alle altre, ci rendiamo conto dell'insufficienza di questa terminologia non appena cerchiamo di farvi corrispondere le opere effettivamente realizzate nel tempo. E questo fatto è particolarmente evidente nel caso dei termini MANUALE e TRATTATO: sulla distinzione fra i quali vale la pena di soffermarsi.

Sia il termine «trattato» che il termine «manuale», nella loro accezione canonica, fanno riferimento a una teoria della progettazione. Se il primo infatti rappresenta proprio la costruzione di una teoria della progettazione, il secondo la presuppone sempre. Pertanto la distinzione fra questi due termini ha un senso solo se esistono norme fondate e riconosciute per il progetto: ciò è valido ad esempio quando l'autorità di Vitruvio non è posta in discussione. In questo caso infatti il termine «manuale» designa una casistica, una serie finita di esempi, un quadro di modelli direttamente traducibili. Ma in ogni altra situazione questa distinzione non ha più alcun significato: ogni manuale infatti dovrebbe premettere, cioè esporre in modo evidente, una sua fondazione teorica definita, dovrebbe essere cioè contemporaneamente anche un trattato. Per tutte le opere teoriche più recenti (ad esempio quelle del razionalismo tedesco) questa distinzione non ha naturalmente alcun senso. Esse infatti non offrono una norma certa, ma soltanto alcuni enunciati generalizzabili, che generalmente sono riferiti soltanto a determinate questioni.

Tuttavia, secondo me, questa distinzione fra trattato e manuale può avere ancora un valore teoretico se la assumiamo nel senso in cui ci permette di distinguere fra quelle opere che, nell'intento di fondare un processo generalizzabile di progettazione, sviluppano più in senso teorico la loro trattazione, cioè secondo principi enunciati, e quelle opere che, nel perseguimento dello stesso fine, tendono invece ad esibire quei principi attraverso un criterio di scelte esemplificative.

Sono quindi ad esempio manuali in questo senso gli scrit-

ti teorici del razionalismo tedesco - dagli studi sulle abitazioni di Klein al *Großstadtarchitektur* di Hilberseimer, ecc. - Lo stesso possiamo dire di gran parte delle numerose storie che con diversi obiettivi particolari sono state prodotte alla fine del secolo o anche delle diverse opere di tipo enciclopedistico dello stesso periodo, come ad esempio il monumentale *Handbuch der Architektur* nelle sue diverse parti.

Benché sia difficile stabilire una differenza evidente e valida in ogni caso, possiamo dire che la distinzione più interessante - e che assumiamo - fra questi due termini è quella che mette in evidenza due diverse scelte metodiche: una che intende costruire un sistema di norme, che esibisce cioè nei risultati un canone certo, l'altra che tende invece a costruire quel canone attraverso un continuo riferimento all'esperienza dell'architettura nel tempo, mediante l'uso di un PROCEDIMENTO SEMPRE IDENTICO e che si realizza nella successione delle scelte esemplificative[9].

La seconda osservazione che riguarda le opere che saranno prese in considerazione si riferisce al loro oggetto. Vedremo infatti che, nella gran maggioranza dei casi, hanno per oggetto l'abitazione. Ciò dipende naturalmente dal criterio di scelta, tuttavia questa caratteristica comune rispecchia anche una situazione determinata: il fatto cioè che da un certo momento in avanti gli architetti si sono occupati del problema dell'abitazione (di tutti i ceti, a tutti i livelli) con sempre maggior impegno. E sopratutto intorno a questo tema in particolare, per le sue caratteristiche più evidenti (di razionalità, di verificabilità, ecc.), che si sono affinati e messi a punto i più validi strumenti dell'indagine architettonica. Naturalmente qui il riferirsi agli studi sull'abitazione ha carattere d'esempio, ad essi corrispondono infatti studi altrettanto esemplari su altre categorie di edifici, studi su determinate città, ecc., ma in ogni caso questo fatto mi sembra di per sé di una certa importanza. Anche perché l'attribuire caratteristiche più aperte ed evidenti di razionalità e di logica (costruttiva, distributiva, ecc.) all'a-

bitazione pone, sia pure di scorcio, la questione di una distinzione fra ARCHITETTURA e ABITAZIONE. Ponendo questa distinzione non voglio riferirmi qui di nuovo al problema del SIGNIFICATO dell'architettura, al fatto cioè che per tutta una linea di pensiero questa distinzione ha senso sul piano del valore simbolico delle forme dell'architettura (la relazione fra forme e idee ad esse collegate, l'idea di monumento, ecc.), ma intendo riferirmi proprio alla concezione analitica dell'architettura come si pone nel pensiero razionalista[10]. Non mi chiedo quindi se esiste una distinzione di tipo qualitativo fra questi due termini, che sarebbe rilevabile soltanto nelle singole esperienze, ma se sia rilevante sul piano di una teoria dell'architettura intesa come fatto analitico. A me sembra infatti che questa distinzione fra architettura e abitazione abbia un certo interesse in quanto sarebbe sempre possibile occuparsi dell'una o dell'altra trattando di cose diverse. E certamente gli elementi dell'architettura, le porte o le finestre come gli ordini o le cornici, sono relativamente indipendenti dall'abitazione, anche intesa come costruzione, perché questa in ultima analisi li utilizza anche, ma non ne viene caratterizzata (almeno in quanto tale). D'altra parte quegli stessi elementi dell'architettura (porte, finestre, ecc.) sono le PIETRE con cui si edifica, ma tutti sono fissati in una relazione reciproca (il loro SENSO) che prescinde, per così dire, dalla storia dell'uomo intesa come evoluzione e progresso, ecc. e prescinde quindi anche dall'abitazione che di questa evoluzione è in gran parte lo specchio.

Anche se a prima vista può sembrare che il fatto di occuparsi dell'abitazione eviti in qualche modo o riduca a una sorta di complementarità le questioni di architettura, tuttavia da una concreta indagine condotta sulle opere vedremo che proprio da quelle che si sono poste in termini più astratti e convenzionali la questione dell'abitazione ci viene anche il contributo più aperto e adeguato al problema dell'architettura. Questa distinzione ha quindi una sua rilevanza sul piano metodico allorché viene assunta in termini, per così dire, con-

venzionali. Quando cioè l'analisi dei caratteri dell'abitazione viene assunta come base logica per uno studio dell'architettura: in tal caso l'abitazione è ridotta al suo aspetto di maggior controllabilità e questo viene assunto appunto come elemento convenzionale. Vedremo infatti che la caratteristica propria dell'abitazione, di ampia aderenza al quadro delle esigenze più direttamente riducibili a un'analisi funzionale, non diventa mai, nei testi teorici del razionalismo, un elemento discriminante sul piano dell'architettura. Cioè in questi casi il problema della FUNZIONE non stabilisce mai una gerarchia di giudizi: il che vuol dire, su un piano più generale, che un'ipotesi riduttrice, positiva ai fini analitici, non costituisce mai una limitazione sul piano conoscitivo. Che è poi quanto rileveremo via via.

[1] «Molti architetti francesi sullo scorcio del XVIII secolo... si sforzavano di rinvenire nuove soluzioni artistiche combinando le forme elementari nelle maniere più disparate... essi dimostrarono come nell'età della ragione l'architettura rimanesse l'arte influenzata, ma non guidata, dal razionalismo», afferma E. KAUFMANN in *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge 1955, ed. it. Torino 1966, p. 162. «...Il contrasto perenne fra forma e funzione si mantenne - scrive ancora Kaufmann a proposito della generazione del 1730 (p. 175) - si svilupparono schemi nuovi, influenzati dagli ideali razionalistici, ma che dipendevano, in primo luogo, dalla nuova concezione di una organizzazione individualistica dell'edificio». Ma se il termine «razionalismo» non può essere assunto per definire l'architettura dell'illuminismo, risulta particolarmente inadatto a definire l'esperienza dell'architettura europea fra le due guerre. È singolare il fatto che la critica architettonica abbia sempre accettato questo termine, accogliendo altresì la quasi-sinonimia di termini come «razionale», «funzionale», «internazionale» - termini ognuno dei quali designa un aspetto, una particolare finalità che è più o meno evidente in ciascuna esperienza - senza che mai venisse posta la questione se questo termine, di per sé molto preciso, non corrispondesse invece a un'esperienza autentica che, non era tanto isolabile in un momento determinato, quanto riconoscibile in alcune definite esperienze.

[2] Questa coincidenza nel comune fine conoscitivo di analisi e creazione artistica corrisponde al riconoscimento di un parallelismo etico-conoscitivo. Il quale sarebbe del resto elemento caratteristico e permanente del pensiero occidentale se, come afferma Hans Reichenbach, «...furono i Greci a mettere in luce la possibilità di una sistematizzazione logica della conoscenza geometrica, per suggerire poi con ciò, l'idea della virtù come sapere...», in H. REICHENBACH, *The rise of scientific philosophy*, Berkeley 1951, tr. it. Bologna 1961, p. 59. È quindi sul piano proprio della sua sistemazione logica che la costruzione artistica acquista quel carattere particolare di «verità» e di «certezza».

[3] Io qui mi riferisco a quella parte del pensiero estetico (particolarmente francese) che

ha cercato d'introdurre nel campo dell'estetica i risultati e i metodi d'indagine della moderna psicologia. E mi riferisco in particolare alla ricerca di E. Souriau, che ha affrontato in questi termini e con interessanti risultati la questione di una corrispondenza fra leggi logiche ed estetiche, applicando tale analisi al problema della ricerca di una perfezione formale (ad essa Souriau collega i concetti di «stilizzazione» e di «invarianza formale»). Cfr. E. SOURIAU, *Pensée vivante et perfection formelle*, Parigi 1925.

4 Entrambe queste definizioni sono tratte da: L. GEYMONAT, *Saggi di filosofia neorazionalistica*, Torino 1953, pp. 17 e 41.

5 La definizione di Reichenbach si trova in *The rise* cit., p. 40: dove l'autore si sofferma anche a indicare le motivazioni psicologiche di tale atteggiamento, coerente in ciò con quanto poi asserisce, «...dell'errore è possibile pretendere solo una spiegazione psicologica...» (p. 119). Tuttavia «la fede nell'assolutezza della ragione - scrive GEYMONAT in *Saggi* cit., p. 17 - ha senza dubbio esercitato un'influenza molto benefica sullo sviluppo del pensiero umano in generale, e sopratutto del pensiero scientifico. Non è facile immaginare come generazioni e generazioni di uomini avrebbero potuto pazientemente affrontare per lunghi secoli le durissime fatiche della ricerca scientifica se non avessero avuto ferma fiducia di cogliere, attraverso tale ricerca, i principi assoluti dell'essere...»

6 SOURIAU, *Pensée vivante* cit., p. XI. Nella prefazione al volume l'autore enuncia cinque proposizioni fondamentali, che sono destinate a essere discusse e sostenute nel testo. A quella citata è strettamente connessa l'ultima proposizione: «Vivre de raison c'est penser en formes stylisées»; a questo proposito Souriau avanza un raffronto di particolare interesse basato sull'osservazione del ripetersi di situazioni e risposte costanti fra le strutture dell'espressione artistica e quelle del pensiero, le strutture della ragione.

7 Esso può essere visto infatti come il fine stesso della ricerca del razionalismo. Riporto qui la definizione di «classicismo» che ha dato Henri Focillon e che mi sembra particolarmente lucida e puntuale: «...Non cercheremo di arricchire con una nuova definizione la serie già lunga di quante ne furono date del classicismo. Considerandolo come una fase, come un momento, noi già lo qualifichiamo. Non è inutile precisare che esso è il punto del massimo equilibrio delle varie parti fra loro. Esso è stabilità, sicurezza, dopo l'inquietudine della fase sperimentale. Conferisce, per così dire, solidità ai mutevoli aspetti della ricerca - e per ciò stesso è rinuncia - ...», in H. FOCILLON, *Vie des formes*, 1934, tr. it. Milano 1945, p. 74.

8 È abbastanza indicativo il fatto ad esempio che di fronte alla trattatistica classica sia stato spesso sottovalutato l'aspetto pratico/utilitario di queste opere, l'aspetto cioè più strettamente «manualistico», e solo raramente se ne sia rilevata l'utilità e l'efficacia anche sul piano degli studi storici (esse infatti proprio per la loro diffusione hanno spesso un riconoscibile ruolo nella definizione formale degli elementi costitutivi delle città). Inoltre una lettura di queste opere finalizzata anche alla scelta di una forma logica di trattazione che non sia ridotta a quella dei moderni prontuari per costruire, è tutt'altro che scontata e resta un discorso quasi interamente da affrontare. Per quanto ne so, soltanto nel recente libro di A. ROSSI, *L'architettura della città*, Padova 1966, e questo resta uno dei suoi aspetti più interessanti e originali, viene impostata una rilettura finalizzata dei testi classici (si veda ad esempio la trattazione del Milizia e quella del *Dictionnaire* di Viollet-le-Duc).

9 Talvolta il fatto di attribuire questo significato particolare al termine «manuale» si rivela insufficiente a caratterizzare un'opera. Ciò avviene in particolare per quelle opere teoriche nelle quali il criterio di scelta si fonda in modo più evidente sull'utilità, sulla funzionalità, sul buon senso, ecc., cioè su un'interpretazione largamente accettabile e accettata. Mentre accade spesso che nelle opere più interessanti e significative

questo stesso ordine di scelte nasconda una evidente scelta di architettura (vedi ad esempio R. EBERSTADT, *Handbuch des Wohnungswesen und der Wohnungsfrage*, Jena 1920).

[10] Infatti l'efficacia teoretica di questa distinzione fra «architettura» e «abitazione» basata sul significato delle forme (cioè sul loro significato originario, sulle idee e su tutta l'esperienza culturale e umana ad esse collegata nel tempo, ecc.) diventa evidente quando si vuole mettere in primo piano il valore rappresentativo e simbolico delle forme architettoniche. Allora architettura e monumento si confondono e ne deriva che, come dice LOOS, «...solo una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: la stele funeraria e il monumento. Qualsiasi cosa serva a uno scopo va esclusa dalla sfera dell'arte...» (in *Trotzdem*, tr. it. in «Casabella-Continuità», n. 233, novembre 1959). Ma è anche evidente che questa distinzione, vista secondo un'angolazione diversa, può essere ridotta a una questione essenzialmente terminologica, nel senso che chiamiamo in questo caso «abitazione» un insieme di caratteri di un manufatto sottacendone la qualità architettonica, cioè la sua disponibilità a rispondere, oltre che a delle necessità pratiche evidenti, anche a un'esigenza estetica chiaramente individuabile.

CAPITOLO SECONDO
Esperienza e ragione: osservazione storica e razionalismo

CERCHERÒ IN QUESTO CAPITOLO e nel successivo di mettere in evidenza il significato particolare che assume per il pensiero razionalista la conoscenza analitica dell'architettura. Ciò significa cercare di definire l'obiettivo di quelle opere che si propongono come analisi ordinate dell'architettura. Per far questo tratterò delle DESCRIZIONI e delle CLASSIFICAZIONI. Da un certo punto di vista distinguere fra descrizioni e classificazioni è arbitrario, questa distinzione infatti è del tutto convenzionale e si giustifica solo in base alla sua utilità rispetto alle questioni che si vogliono mettere in primo piano. Mi occuperò quindi in questo capitolo delle descrizioni per mettere in evidenza quello che può esser definito come il fine più generale dell'analisi nel pensiero razionalista, cioè la realizzazione di una più ampia intellegibilità dell'architettura. Mentre tratterò delle classificazioni nel capitolo successivo per mettere in evidenza il significato particolare che assume in questo caso il procedimento.

1.

Se il termine «descrizione» viene assunto qui nel suo senso più ampio, sarà anche usato per designare quelle opere nelle quali è più apertamente riconoscibile il prevalere del fine conoscitivo rispetto all'oggetto di studio. Infatti, pur essendo vero che descrivere significa anche classificare - cioè che sempre una descrizione utilizza una determinata tecnica che si manifesta nella forma dell'esposizione -, ciò nondimeno esistono opere per le quali, più che per altre, è evidente che il fine si identifi-

ca con l'oggetto stesso dell'indagine. Spesso una descrizione fa vedere l'uso del metodo comparativo, ma questo fatto non modifica necessariamente la finalità dell'opera. Una descrizione rappresenta quindi un tipo di esposizione analitica nella quale però il procedimento con cui è costruita risulta irrilevante; e in questo senso sarà trattata qui.

Tuttavia, poiché una descrizione non può essere vista come una pura e semplice enumerazione senza nessi o senza limiti, anche qui ci si dovrà riferire in ogni caso a tecniche determinate. Ho già accennato alla COMPARAZIONE delle nozioni, si tratta della tecnica più semplice ed elementare che entra nel lavoro di analisi: la comparazione rappresenta infatti l'attuazione stessa del metodo critico, il tipo di elaborazione su cui il metodo critico si è costruito. Alla base di ogni lavoro critico sta un'operazione di confronto ed è quasi esclusivamente a questa tecnica conoscitiva che si riferiscono le descrizioni, intese nel significato ristretto che qui abbiamo attribuito loro. Dalla comparazione delle nozioni in architettura si deducono infatti ad esempio quegli elementi dell'architettura che sono caratterizzati da una maggiore stabilità formale, la comparazione costituisce cioè la base stessa su cui si costruiscono le classificazioni in architettura. Ma poiché ci stiamo occupando del significato che assumono le descrizioni nella costruzione teorica del razionalismo, il nostro interesse sarà rivolto a quelle descrizioni che si fissano sull'aspetto sintattico dell'architettura, cioè sulle parti e sugli elementi che la costituiscono, sui tipi e sull'ordine con cui si presentano.

Parlare di descrizioni in architettura significa anche riferirsi in modo preminente all'OSSERVAZIONE STORICA. Questa costituisce di fatto in gran parte la materia, i materiali, di queste descrizioni ed è di una certa importanza conoscere come questi materiali si dispongono per essere utilizzati. Le questioni relative all'osservazione storica si formulano cioè principalmente intorno a tecniche d'indagine determinate. Tuttavia noi qui ci soffermiamo sull'osservazione storica, non tanto

per trattare di queste tecniche, quanto per indicare le sue motivazioni, cioè il significato particolare che assume l'osservazione storica nella ricerca del razionalismo. Infatti in ogni tipo di analisi si manifesta un determinato atteggiamento rispetto all'esperienza storica dell'architettura, al quale corrisponde un certo tipo di lettura e di ricostruzione della storia stessa.

Anzitutto l'osservazione storica in architettura, proprio per il tipo di documentazione cui attinge, mette in primo piano quell'aspetto dell'architettura secondo il quale essa è vista anzitutto come opera strettamente legata alla vita e alla storia dell'uomo, legata alle cadenze della vita quotidiana e alla sua organizzazione, nella città, nella casa, ecc., dal dato pratico più immediato fino al ruolo rappresentativo o simbolico acquisito dalle sue forme. È quindi comprensibile, se non giustificato, che molto spesso l'osservazione storica sia stata vista come un mezzo adeguato per cercare di spiegare i contenuti stessi dell'architettura. In quanto momento di liberazione dalle condizioni momentanee, l'osservazione del passato sembra infatti avanzare una spiegazione anche dell'attualità, o quantomeno un certo tipo di spiegazione. E benché non si possa sostenere che questa sia la sola motivazione dell'osservazione storica in architettura, ne è certo una delle principali. Motivazione che, sia detto di passaggio, porta altresì a rivolgersi a indagini svolte in campi disciplinari collaterali (antropologia, economia, sociologia, ecc.), più o meno logicamente collegati all'architettura[1].

Se poi guardiamo in particolare gli scritti degli architetti ci possiamo rendere conto del fatto che il più delle volte l'osservazione storica è stata diretta nel senso di sollevare alcuni motivi, di rivivere cioè i moventi stessi dell'architettura nel tempo come elementi necessari per una più ampia e consapevole esperienza individuale dell'architettura del passato. Ma è anche evidente che in questo senso l'osservazione storica diventa un fatto difficilmente riducibile in termini obiettivi, diventa appunto l'occasione per una partecipazione più diretta e per-

sonale, una RIFLESSIONE sull'eredità del nostro lavoro nel senso meno chiaro e più canonico del termine, diventa un discorso che non può prescindere cioè dalla questione del carattere evocativo delle forme dell'architettura e dal riflesso di ciò sull'esperienza individuale. E poiché penso che non sia trattando dell'analisi che si può affrontare quest'ultima questione, vale invece la pena di indicare qui quell'aspetto dell'osservazione storica che è più logicamente connesso ai presupposti stessi del pensiero razionalista: cioè a dire quell'aspetto per il quale l'osservazione storica trova la sua legittimazione nel soddisfacimento sul piano proprio intellettuale della conoscenza dei fatti inerenti la vicenda storica delle forme dell'architettura. L'osservazione storica intesa come momento squisitamente speculativo, come precisazione e affinamento del proprio oggetto, le nozioni in quanto tali viste come ESPERIENZA RAZIONALE DELLA STORIA. È logico far coincidere la scelta speculativa (il progetto stesso inteso come «attività conoscitiva determinata»), caratteristica del razionalismo di fronte all'esperienza storica, con il significato propriamente intellettuale dell'indagine storica; in tal senso si mette in evidenza infatti LA LEGITTIMITÀ PROPRIAMENTE INTELLETTUALE DELLO STUDIO STORICO[2]. Ovviamente questo aspetto non appartiene solo al campo dell'architettura in quanto tale, ma è il motivo preminente dello studio storico in generale, esso costituisce peraltro la motivazione più evidente delle opere più importanti sul piano scientifico. Parlare di osservazione storica secondo questa finalità significa riferirsi in prevalenza all'attività condotta in questo senso nel XIX secolo.

2.

Parlo di tutte quelle opere della cui ordinata ed esauriente documentazione siamo debitori al positivismo ottocentesco, opere costruite con la cura scrupolosa e la perizia proprie delle copiature medioevali e con la fiducia e la dedizione che sempre promuove un lavoro chiaramente delimitato e definito. E

poiché, come si è detto, il valore di queste opere consiste interamente nella loro chiarezza ed esemplarità rispetto all'oggetto dell'indagine, un maggior chiarimento in merito a ciò può esserci fornito *soltanto* dalle opere stesse, dagli esempi concreti. Per far questo possiamo rivolgerci ad esempio a quelle opere che hanno indagato *in termini* scientifici l'abitazione, registrandone la costruzione e la definizione formale nel tempo e applicando la loro indagine a regioni o a città determinate[5].

Cercherò ora di descrivere per sommi capi la struttura di una di queste opere, per rendere più esplicito quanto detto. Mi soffermerò in particolare su un'opera, il *Das Schweizerhaus* di Jakob Hunziker[6], che considero un vero e proprio modello dal punto di vista del metodo d'indagine e di sistemazione dei dati osservati. Vi sono naturalmente molte opere e studi diversi su questo stesso argomento, e oggi anche più aggiornati, tuttavia il testo di Hunziker resta esemplare e unico per diversi motivi. Si tratta in primo luogo di una rara opera di documentazione assolutamente rigorosa, inoltre è un esempio di quello che dovrebbe tendere sempre a essere uno studio di questo tipo (e raramente viene raggiunto), essa è cioè del tutto esauriente, assolutamente esaustiva per quanto riguarda la documentazione raccolta e il suo ordinamento.

Il *Das Schweizerhaus* è diviso in parti diverse corrispondenti alle diverse regioni del territorio. Ogni regione viene indagata e discussa secondo due linee distinte. Prima, descrivendo analiticamente, praticamente casa per casa, gli edifici nei loro modi di raggrupparsi, nelle loro parti costitutive, nelle diverse combinazioni di queste, ecc.; e facendo sempre corrispondere a ogni elemento il termine linguistico (diversi secondo le diverse etnie) che lo designa per mettere in evidenza la relazione che unisce le diverse denominazioni all'uso particolare e al diverso significato delle parti della casa rispetto all'insieme, ecc. Poi riprendendo, attraverso uno studio comparato delle piante e dei nomi che di volta in volta assumono gli elementi dell'abitazione e della costruzione, una descrizione generale per tipi

(dove questi tipi sono da intendere nel senso del fissarsi più o meno di caratteri ricorrenti in luoghi determinati). Una scrupolosa applicazione del metodo comparativo diventa in questo caso ciò che conferisce alla trattazione garanzia di scientificità: per esempio, nel volume dedicato ai Grigioni, Hunziker individua dall'indagine condotta sull'intera area geografica due tipi fondamentali di edifici, la «Räto-romanisches Haus» e la «Länderhaus», di origine ladina la prima e di influsso tedesco la seconda. A questo punto della sua analisi l'autore, riprendendo in esame il materiale raccolto, si dispone a una lettura analitica di questi due tipi, prima separatamente, poi mettendoli direttamente a confronto. Anche in questa fase di comparazione dei due tipi viene presa di nuovo in considerazione tutta la documentazione, dalla disposizione e dimensionamento delle piante fino ai nomi corrispondenti e mettendo in relazione gli uni e gli altri con i costumi e con le tradizioni culturali ladina e tedesca[5].

È evidente, anche da una descrizione sommaria com'è questa, che un'opera come il *Das Schweizerhaus* rappresenta un modello concreto di come potrebbe essere impostata un'indagine sull'architettura basata sullo studio dei suoi elementi, sul loro uso e sul senso che acquistano nelle diverse esperienze, così come risulta evidente anche dai termini linguistici corrispondenti. In ogni caso è chiaro che opere così costruite possono diventare un concreto obiettivo per uno studio fondato sull'architettura. E questo è particolarmente importante e significativo proprio sul piano storico. Si pensi alla vasta manualistica moderna, ai moderni prontuari per costruire, alla loro inefficacia e sostanziale inutilità; mentre un lavoro liberato, non solo dal vincolo di un'utilizzazione immediata, ma anche da un malinteso «funzionalismo» moderno che confina gli elementi storici dell'architettura agli studi di storia dell'arte, si dimostrerebbe senza dubbio ricco di possibili sviluppi per una lettura e per una comprensione di quegli stessi elementi in termini progressivi e di esperienza attuale. Perché è

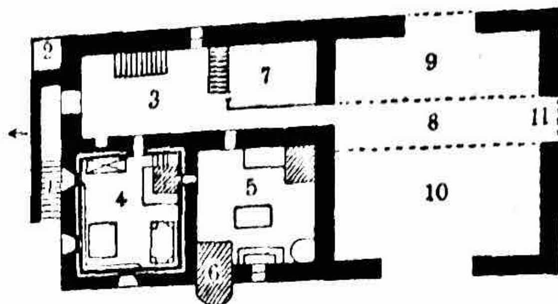


Fig. 38. Cierfs André Nolli (um 1700).
1 *eschela*, 2 Holzschopf, 3 *pierten*, 4 *stüa*, 5 *kušina* (gewölbt), 6 *fuorn*,
7 *solèr*, 8 *èrç*, 9 *ladrità da groun*, 10 *ladrità da fain*, 11 *porta*.

Casa in Engadina (1700 c.) (da Hunziker, *Das Schweizerhaus* cit.)

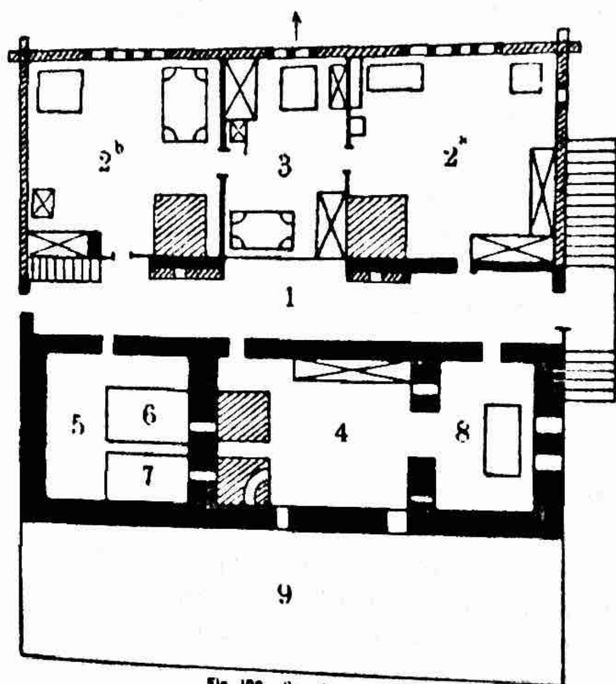


Fig. 102. Somvix
Stephan Valentin Fry (1776).
1 Gang, 2a 2b Stube, 3 *stübli*, 4 Küche,
5 Keller, 6 Backofen, 7 Dörrofen,
8 *cheminàdç*, 9 Holzhaus.

Casa nel Vorder-Rheintal (1775) (da Hunziker, *Das Schweizerhaus* cit.)

evidente che quegli elementi sono parte imprescindibile della nostra esperienza dell'architettura e che non è sufficiente ignorarli programmaticamente per affrancare le forme di un'ipotetica nuova architettura da questa esperienza. Del resto non mi sembra che vi sia nella letteratura dell'architettura qualcosa che possa essere avvicinato a questo studio sulla casa svizzera.

3.
Si è detto che le descrizioni, nella loro definizione logica più propria, hanno un fine interamente rivolto al loro oggetto e alla sua comprensione più certa. Si è detto anche che si tratta di un'esposizione di tipo analitico, in cui gli elementi derivati dall'osservazione si dispongono in modo ordinato pur mantenendo ed esibendo il loro carattere di «parti». La descrizione quindi come esposizione sistematica in cui però la forma dell'esposizione non ha particolare rilevanza teoretica. Ma abbiamo anche accennato al fatto che l'osservazione storica, su cui si fondano in gran parte le descrizioni in architettura, spesso diventa un momento particolare di riflessione sui dati osservati (intendendo con questo definire un atteggiamento proprio dell'osservatore) e che questo fatto ha una decisa conseguenza sul piano metodico. È proprio riferendomi a questo particolare aspetto dell'osservazione storica che vorrei accennare qui a una tipica finalità delle opere prodotte dal positivismo ottocentesco, cioè al loro frequente e riconoscibile obiettivo di DIVULGAZIONE.

Sappiamo che il più delle volte la ragione della ricerca paziente e appassionata di queste opere è costituita da un'altrettanto appassionata aspettativa, quella che si origina cioè dal desiderio di comprendere prima che di conoscere, la tendenza comune e persistente, specie proprio nelle opere del positivismo ottocentesco, a postulare delle relazioni causali. In genere le storie dell'arte, così come le storie dell'architettura (e a ciò non si può dire che sfuggano neppure le moderne), sono gli esempi più evidenti di questo tipo di descrizioni che ha per

fine il raggiungimento di una determinata sintesi, di una risposta cioè che spieghi, senza troppe incertezze, il cammino percorso. Elemento caratteristico di queste opere è quello che Marc Bloch chiama «L'IDOLO DELLE ORIGINI», cioè le «origini» intese come l'elemento più certo e generale di spiegazione del presente. Viollet-le-Duc nella sua *Histoire de l'habitation humaine* fa dire a Epergos, reduce dal lungo viaggio attraverso i tempi: «Il est temps de dire a l'humanité: recherche tes origines, tu connaîtras tes aptitudes et tu pourras marcher dans la véritable voie de tes destinées»[6]. Ma bisogna anche riconoscere che, malgrado il suo determinismo un po' ingenuo e disarmato, questo atteggiamento e questa scelta sono stati anche ciò che ha reso possibile gran parte di quanto il secolo scorso ha prodotto in campo analitico.

Ora io credo che, malgrado tutto, per giudicare correttamente queste opere si debba guardare anzitutto al loro obiettivo più scoperto e immediato. E in questo senso io credo che quelle opere che rivelano una prevalente e più aperta finalità didattica e di diffusione delle conoscenze, come sono appunto le OPERE DI DIVULGAZIONE, sono anche le più degne di attenzione e le più utili ancora oggi, non solo sul piano conoscitivo, ma anche per certi aspetti sul piano proprio metodico.

Analizzando una di queste storie, come ad esempio *L'habitation humaine* di Garnier e Amman, possiamo vedere come opere di questo tipo - a carattere evidentemente divulgativo, per la forma dell'esposizione, per il tipo di argomenti trattati, ecc. - facciano spesso vedere invece un'indagine aperta secondo direzioni insolite, a volte impreviste, aperta quindi a interessanti sviluppi anche secondo linee tuttora scarsamente esplorate. *L'habitation humaine* di Garnier e Amman[7], opera largamente diffusa a suo tempo, è anzitutto esemplare rispetto a tutto un quadro di studi storici e scientifici, con i quali si intendeva perseguire un fine ancora largamente illuministico (nel senso proprio del costruire un corpo universale di conoscenze storiche ricondotto a un quadro di esigenze umane defi-

nite). L'obiettivo principale di questa storia è quindi quello di costruire un «museo vivente» della vita quotidiana, attraverso la descrizione dell'abitazione nella città attraverso i tempi.

Diciamo qui di passaggio che le cosidette storie dell'abitazione (in questo senso potremmo anche parlare delle storie del costume, ecc.) presentano una particolarità rispetto ad esempio alle storie dell'architettura o dell'arte in generale, che è del resto facilmente intuibile. In questo caso l'analisi dei fatti si sovrappone di continuo e spesso si confonde con l'esperienza diretta e concreta di quegli stessi fatti, questo perché si ripetono più o meno uguali a se stessi, la materia dell'indagine è in fondo sempre la stessa e risponde a esigenze che nel tempo variano di poco, lo stesso dicasi per le aspettative e gli obiettivi, e questo porta il più delle volte a una lettura semplificata e a una valutazione, diciamo così, alla luce del buon senso (l'ambiguo, più o meno popolare, sentire comune). E le storie dell'abitazione, nella loro comune tendenza a leggere l'architettura anzitutto come opera strettamente connessa alla vita quotidiana, finiscono spesso per diventare, come già ricordato, la ricerca di immutabili contenuti e moventi, attraverso una «verifica diretta» (appunto alla luce del buon senso) delle forme usuali. Ciò che non accade però, fra le poche, a questa storia di Garnier e Amman, probabilmente proprio per il suo marcato obiettivo di divulgazione, che riesce invece ad esprimere un modello sostanzialmente positivo d'indagine, tale da impedire qualsiasi giudizio sbrigativo nei riguardi di questo tipo di trattazione.

Ne *L'habitation humaine* di Garnier e Amman la scelta dell'abitazione come tema centrale dell'indagine rispetto all'architettura ha un preciso valore programmatico[8]: quest'opera rappresenta infatti il rinnovato interesse non soltanto per i manufatti di riconosciuto valore culturale o artistico, ma anche per gli oggetti d'uso più comune, per gli utensili, per le tecniche tradizionali, per le usanze, ecc., per tutto quanto cioè può costituire una testimonianza preziosa su cui costruire una

genealogia (si pensi ai contemporanei musei di etnografia, di antropologia, ecc.) Quindi la restituzione più o meno veritiera degli edifici e delle loro parti, ma anche la ricostruzione, più o meno veritiera anch'essa, della vita che vi era svolta.

Per me l'interesse di questo libro risiede nel tipo di indagine che vi è sviluppata, nel fatto che la definizione degli elementi dell'abitazione avviene per successive approssimazioni, cioè mediante la predisposizione di un ampio ventaglio di particolari e di osservazioni dal quale prende forma a poco a poco, non tanto un tipo definito di edificio appartenente a un altrettanto definito periodo storico, quanto il succedersi e il modificarsi nel tempo di alcune sue specifiche caratteristiche. Secondo un procedimento come questo si definisce, piuttosto che una serie di tipi successivi derivanti l'uno dall'altro, una generale linea di sviluppo relativa a un ipotetico edificio che non si fissa mai in un canone stabile. Questo progressivo e lento processo di adattamento dell'abitazione nelle sue diverse parti e relazioni interne viene fatto risultare utilizzando di volta in volta i mezzi più idonei e a volte più imprevisti. Ed è proprio nell'originalità di questa documentazione che risiede l'aspetto più interessante del libro (una documentazione per alcuni versi analoga a quella utilizzata nel *Das Schweizerhaus* di Hunziker).

Come nel caso in cui vengono utilizzate le forme del linguaggio corrente o popolare per designare un certo tipo di trasformazione, strutturale per la città. Come avviene ad esempio dove si tratta della definizione della città gotica e della sostituzione graduale del tipo di casa con muri longitudinali verso strada con il tipo di casa, più propriamente urbana nel centroeuropa, con frontespizio (PIGNON) verso la via pubblica (la casa impostata su lotto profondo della città gotico-mercantile) e dove viene ricordato il detto popolare «avoir pignon sur rue» che sta a significare appunto il possesso di una casa in città. Questo avviene anche quando si vogliono definire le diverse parti della casa e la ragione della loro diversa denomi-

nazione nel tempo, sì che risulta con notevole precisione una nomenclatura adeguata alle parti della casa così come si sono definite via via nel tempo. Come nei diversi termini di SALLE-COMMUNE, PARLOIR, SALLE-BASSE, GRANDE-SALLE, CHAMBRE-HAUTE, ecc. per definire i diversi usi e destinazioni dello spazio comune della casa, che individuano poi il variare di destinazione di questa importante parte della casa in relazione ai suoi diversi usi, privati oppure pubblici e di rappresentanza.

La stessa immediatezza e precisione la ritroviamo anche nella corrispondenza del variare degli elementi dell'architettura con le trasformazioni della casa nel tempo. Come ad esempio quando a un rinnovamento degli elementi dell'architettura nel XV-XVI secolo non corrisponde una trasformazione apprezzabile dell'impianto distributivo della casa gotica e tuttavia le innovazioni più propriamente stilistiche introdotte nella composizione delle facciate a poco a poco diventano l'elemento regolatore anche delle piante, attraverso la risoluzione di alcuni particolari importanti, come ad esempio il disegno e la localizzazione delle scale.

Sono questi dei risultati ai quali può condurre soltanto un'applicazione al problema dell'architettura dell'abitazione sostenuta dal più vasto interesse per ogni suo aspetto e manifestazione. L'apertura a diverse direzioni d'indagine e l'attenzione al ruolo svolto dai più diversi elementi descrittivi raccolti nella definizione architettonica dell'abitazione sono quindi i due aspetti più significativi di quest'opera e anche più in generale di questo tipo di opere. Anche se questo allargamento in direzioni diverse e inattese appare, nella trattazione, il più delle volte come secondario e quasi casuale (ma possiamo dire che questo è anche un carattere comune a tutte le buone opere di divulgazione: si pensi soltanto a Mumford). Opere come questa sono quindi una guida preziosa per uno studio dell'architettura nel senso più vasto, tale da comprendere perciò, come risulta da questo esempio, anche un approfondimento dei ter-

mini della costruzione e dell'architettura, ben sapendo che alle successive varianti di un termine corrispondono le diverse modificazioni del loro impiego e quindi anche del loro ruolo nella composizione.

Se adesso prendiamo invece ad esempio un'opera di poco successiva, ben più famosa e importante, come il *Das englische Haus* di Hermann Muthesius[9], nella quale è tuttavia evidente che il suo obiettivo palese è la costruzione di una genealogia anzitutto formale in vista del progetto, mediante una spiegazione «guidata» delle forme storiche dell'architettura domestica inglese, ci rendiamo conto del fatto che la presenza di questo obiettivo è anche il motivo del suo sostanziale fallimento sul piano conoscitivo oltre che su quello metodico. È questo di Muthesius uno studio sulla casa inglese che, grazie all'autorità del suo autore, ha avuto una risonanza straordinaria in Europa negli anni precedenti la prima guerra mondiale. Il *Das englische Haus* espone infatti un'evoluzione dell'architettura domestica inglese, tendenzialmente imperniata sulla considerazione della sincerità costruttiva e della libertà distributiva e planimetrica della casa tradizionale. La trattazione si sviluppa secondo un evidente obiettivo operativo e l'analisi, conseguentemente, viene condotta esclusivamente sulla casa unifamiliare isolata, dal cottage alla residenza di campagna, mettendo del resto in evidenza un ricco filone dell'esperienza costruttiva tradizionale. Questo taglio particolare, che porta l'autore a considerare soltanto una parte dell'esperienza residenziale inglese[10], corrisponde a una vera e propria scelta progettuale, stilistica, quindi con tutti i limiti che sono propri di una trattazione che svolge il tema di una tendenza espressiva nel tentativo di riproporne alcuni elementi, a partire dall'indagine di un particolare tipo edilizio consolidato.

L'interesse che conserva oggi quest'opera si riduce al fatto di essere un importante documento storico, proprio per l'interesse che ha suscitato particolarmente in Germania (qualcosa di paragonabile a quanto avverrà più tardi, ma anche più spie-

gabilmente per la novità del suo oggetto, con il *Neue amerikanische Baukunst* di Berlage). E anche se dobbiamo riconoscere nella sua larga diffusione i motivi di una grossa aspettativa, nel senso proprio dell'attesa di una nuova espressività per l'architettura europea, essa rappresenta ormai uno strumento scarsamente utilizzabile, malgrado la rigorosità apparente della sua costruzione, nella sua evidente rinuncia a una rappresentazione disinteressata dei fatti osservati e ad esprimere un obiettivo che non fosse solo un obiettivo di imitazione.

[1] Infatti anche l'allargamento del campo d'indagine, l'apertura ad altri settori disciplinari, che è caratteristico di alcuni recenti studi sull'architettura, testimonia molto spesso l'esigenza di spiegare l'architettura attraverso una «comprensione più vasta» della sua esperienza storica. In tal caso questo allargamento manifesta una precisa finalità, esprime cioè il tentativo di cogliere il significato dell'architettura (cioè la sua attitudine a interpretare idee generali, a trasmettere valori, ecc.) al di là dell'architettura stessa.

[2] Su quel piano cioè sul quale si giustificano le speculazioni più disinteressate, quelle che non prevedono alcuna utilizzazione immediata. Fino alla condizione limite di questa scelta, fino a raggiungere ad esempio quella «voluttà di conoscere cose singolari» che Leibnitz dichiarava di fronte alle antiche cronache della Germania imperiale, motivando così il suo interesse per tali documenti e offrendo anche una logica spiegazione per i suoi «interessati» studi di araldica (citato in M. BLOCH, *Apologia della storia*, 1941, tr. it. Torino 1950, p. 26).

[3] Oltre a quelle mosse da una finalità strettamente conoscitiva, voglio ricordare quelle opere che sono nate come momenti di autocelebrazione, come veri e propri monumenti a se stesse che le città (specie alla fine del secolo, nel momento di maggior sviluppo ed espansione) si sono eretti. Molto importanti per la completezza della documentazione sono ad esempio le pubblicazioni edite dalle municipalità e dalle società di ingegneri e architetti in Germania. Cfr. ad esempio: *Berlin und seine Bauten*, Berlino 1877; *Hamburg und seine Bauten*, Amburgo 1890; *Leipzig und seine Bauten*, Lipsia 1892; ecc. Se prendiamo in considerazione una qualsiasi di queste voluminose opere dobbiamo riconoscerne la decisiva importanza anche su un piano più generale per lo studio della città moderna. Esse risultano ancora oggi degli strumenti insostituibili per lo studio delle città, per avviare ad esempio degli studi fondati sulla tipologia urbana. Queste opere descrivono infatti un fatto complesso com'è appunto una grande città europea, nelle sue parti, nei suoi diversi aspetti e caratteri, infine nei suoi edifici, secondo un procedimento descrittivo dal taglio esclusivamente analitico (senza che si ponga cioè contemporaneamente anche il problema di una qualche sintesi finale).

[4] J. HUNZIKER, *Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung*, 8 voll., Aarau 1900-1904. Quest'opera è divisa in otto parti di cui soltanto la prima e la seconda (*Das Wallis* e *Das Tessin*) sono state pubblicate a cura dell'autore. In particolare io qui mi riferisco alla terza parte *Graubünden - nebst Sargans, Gaster und Glarus -* (1905), la cui pubblicazione è stata curata da C. Jecklin. Se nel fondamento etnologico di questo studio - e nella conseguente tendenza a individuare alcuni tipi fondamentali di abitazione a cui vengono riportati gli esempi indagati -

possiamo ravvisare, proprio per il grado a cui erano arrivati tali studi, la ragione di alcune conclusioni sostanzialmente errate, resta tuttavia incontestabile il fatto che quest'opera, proprio per la completezza e l'ordine della sua documentazione, costituisce ancora oggi il fondamento per ogni serio studio sull'abitazione in Svizzera (cfr. ad esempio R. WEISS, *Haüser und Landschaften der Schweiz*, Zurigo 1959).

5 Mi sembra interessante accennare a come è costruita la bibliografia di quest'opera. Essa comprende in grandissima parte memorie e resoconti dai bollettini delle associazioni alpinistiche, dei Touring-Clubs, ecc., alle guide turistiche più diffuse; un campo al quale, sia per il decadimento di queste istituzioni, sia per una diffidenza non completamente giustificata nei confronti di una documentazione che è il più delle volte raccolta da appassionati dilettanti, non penseremmo più di rivolgerci.

6 E. VIOLLET-LE-DUC, *Histoire de l'habitation humaine*, Parigi s. d., p. 370.

7 C. GARNIER e A. AMMAN, *L'habitation humaine*, Parigi 1892. Questa storia dell'abitazione è l'opera di due autori che si dichiarano complementari, «...l'un d'eux est un historien qui ne voyait pas très clair dans les choses d'architecture; l'autre est un architecte qui claudiquait très fort dans les chemins de l'histoire...» (avant-propos), e senza dubbio questo fatto ha giovato alla costruzione dell'opera (benché essa alla fine risulti fondamentalmente un'opera di carattere storico). Infatti, quantunque il suo aspetto più interessante consista proprio nell'utilizzazione dell'accurata documentazione, l'abitazione in quanto costruzione, in quanto elemento costitutivo della città e in quanto architettura rimane il punto centrale di quest'opera.

8 Ciò che è messo in evidenza nel capitolo introduttivo da una considerazione generale sullo studio storico. Si dice infatti: «...Jadis l'historien n'avait en vue que de dérouler le récit des événements politiques, de tracer le portrait de quelque heros... de degager des faits quelque enseignement moral... Aujourd'hui tout est changé: l'historien veut pénétrer dans l'intimité même des différents peuples qui sont l'objet de ses travaux... Dans cette voie nouvelle on est arrivé à des résultats vraiment surprenants: en enterrogeant avec patience et intelligence tous les débris du passé, on a pu reconstituer jusque dans le détail la vie privée».

9 H. MUTHESIUS, *Das englische Haus*, 3 voll., Berlino 1908 (1 ed. 1904): in particolare i primi due volumi, il primo sullo sviluppo storico della casa inglese, il secondo sulla formazione della casa inglese moderna.

10 In pratica non dice nulla sull'abitazione in Inghilterra che non fosse già largamente scontato dalla letteratura esistente sull'argomento. Se consideriamo l'epoca in cui è stato scritto, questo libro ignora ad esempio, pur trattando anche della casa urbana, questioni fondamentali ed estremamente attuali come quelle delle abitazioni a basso costo, delle case operaie, ecc. connesse al problema dell'espansione urbana e industriale. Ma, se ciò non bastasse, è sufficiente ricordare che quest'opera, fondandosi quasi esclusivamente sulla considerazione della casa isolata, incorre nel comune errore, nel tipico fraintendimento «continentale» della tradizione inglese, di cui parla Rasmussen. «...Questa casa individuale rappresenta solo uno stadio di transizione. Quando si vuole evitare l'effetto delle costruzioni in serie, inevitabilmente il risultato è la casa isolata - afferma Rasmussen riferendosi al tipico cottage della fine del secolo - ...Questo tipo edilizio ha avuto una larga diffusione e, intorno al 1900, è stato considerato dappertutto nel mondo come la tipica casa inglese...», in S. E. RASMUSSEN, *London the unique city*, 1 ed. 1934, p. 223 dell'ed. 1961.

CAPITOLO TERZO
Il fondamento logico dell'architettura: scelta speculativa, classificazioni, elementi dell'architettura

FRA LE TECNICHE D'INDAGINE che hanno concorso all'avanzamento degli studi sull'architettura una delle più interessanti è senza dubbio quella della CLASSIFICAZIONE degli elementi dell'architettura (inteso come tentativo di generalizzazione di tali elementi e della costruzione delle teorie dell'architettura su tali basi).

Nel capitolo precedente, trattando dell'osservazione storica e delle descrizioni in architettura, mi sono occupato soprattutto di alcune linee e strumenti d'indagine – e quindi delle direzioni che opere, come appunto le descrizioni, indicavano come più feconde per un approfondimento dell'architettura –, senza che si ponesse necessariamente il problema di una generalizzazione di tali conoscenze, almeno in quanto dominio di tecniche particolari. In questo capitolo mi occuperò in primo luogo dell'ordinamento delle conoscenze acquisite e quindi del problema delle classificazioni in architettura. Cercherò di mettere in evidenza di quelle opere che si prefiggono questo obiettivo (siano esse manuali o trattati, dizionari o enciclopedie, ecc.) il procedimento in quanto tale, visto come tecnica propria della ragione. Cercherò anche di affrontare alcune questioni che considero più importanti delle classificazioni in architettura, mettendo in evidenza il contributo concreto e decisivo del pensiero razionalista.

Si è già accennato al fatto che la classificazione è fra le tecniche d'indagine la più vicina ai presupposti del pensiero razionalista: in quanto rivolta all'elemento sintattico dell'architettura, la classificazione è diretta alla costruzione di possi-

bili ordini seriali e il suo fine è rappresentato proprio da queste possibili combinazioni, indipendentemente anche da una loro utilizzazione o da una loro maggiore o minore efficacia.

1.

Diciamo per prima cosa che le opere che si pongono il problema di una classificazione degli elementi dell'architettura rispondono all'esigenza più generale di porre un fondamento logico all'architettura, di porre quindi delle condizioni distaccate e obiettive per la sua conoscenza.

Il problema di una conoscenza ordinata razionalmente ha la sua ragione di essere - per la particolare angolazione che assume in questo caso - nella CONSAPEVOLEZZA CRITICA maturata sull'esperienza dell'architettura. Per questo mi riferirò ad esempio a un'opera teorica del XVII secolo, al *Manière de bien bastir...* di Pierre Le Muet, in quanto proprio dall'indagine di opere come questa possiamo trarre gli elementi più specifici e originali di quel processo di presa di coscienza, sul piano metodico anzitutto, che deriva appunto dall'applicazione del metodo critico in architettura e dall'uso della ragione in quanto facoltà di disporre secondo schemi generalizzabili le conoscenze conseguite. In opere come questa gli elementi dell'architettura, per la prima volta in modo così preciso e inequivocabile, vengono assunti come fatti concreti e definiti, come fatti aventi in sé e nel rapporto con la sperimentazione ad essi connessa la loro spiegazione.

Da questo punto di vista opere come questa di Le Muet si distaccano anche da gran parte degli scritti teorici ad esse successivi, dai trattati di architettura della seconda metà del XVIII secolo ad esempio. I quali, secondo nuove urgenze e con un evidente intento rifondativo, quasi sempre a partire dagli elementi originari dell'architettura, rappresentano invece proprio l'abbandono e il superamento della posizione che fondava la sua costruzione teorica su quella svolta fondamentale impressa al sapere scientifico che è stata appunto l'introduzione del

metodo critico. Opere come ad esempio l'*Essai sur l'Architecture* dell'abate Laugier rappresentano efficacemente il momento di avvio di quel rivolgimento nel campo dell'architettura per il quale, come dice Kaufmann, «l'espressività e un nuovo formalismo divennero le mete più importanti»[1]. Diciamo di passaggio che opere come quella di Le Muet, di cui tratteremo in particolare, presentano invece molti punti in comune con gli scritti teorici del razionalismo tedesco fra le due guerre e anche uguali intenti metodici.

Il fine di dare un ordine razionale alle conoscenze, il fine delle classificazioni, è quindi un fine essenzialmente conoscitivo. La classificazione è anzitutto una tecnica, un mezzo proprio della conoscenza importante in ogni settore della ricerca scientifica. Per quanto riguarda l'architettura, sono particolarmente significative le classificazioni propriamente FORMALI (in questo caso assumono anche un importante significato teoretico), ma lo sono altrettanto le classificazioni che indagano l'architettura secondo angolazioni caratteristiche di altre discipline (della geografia, dell'economia, ecc.) Infatti, poiché le architetture realizzate nel tempo, così come i loro elementi costitutivi, sono fatti complessi in cui intervengono elementi culturali, tecnici, ecc. diversi, il fatto di ordinarli per fenomeni simili oppure di classificarli per generi equivale a mettere in evidenza LINEE DI FORZA la cui efficacia è essenziale alla loro conoscenza.

Si tratta di uno sforzo di stringere una realtà complessa e in ciò è evidente che questa operazione può essere condotta a partire da PUNTI DI VISTA DIVERSI e, anzi, che essa prevede proprio una molteplicità di vedute, ma anche che queste ultime vanno considerate fra loro equivalenti. Questo vuol dire ad esempio che la classificazione per funzioni, particolarmente rilevante in architettura, equivale ad altre possibili classificazioni, cioè che la classificazione per funzioni rappresenta soltanto un aspetto secondo cui possono essere indagate e conosciute le forme dell'architettura.

Ma affermare questo equivale a porre il problema del particolare significato che assume la classificazione nella ricerca architettonica del razionalismo.

2.

Il significato della classificazione consiste anzitutto nella classificazione stessa, cioè nel procedimento attraverso cui si attua e nel carattere d'individuazione che gli elementi che la compongono acquistano da tale ordine. Dobbiamo dire però, per quanto riguarda le classificazioni in architettura, che questa definizione è piuttosto riduttiva, nel suo non tener conto ad esempio del fine ultimo a cui queste opere sono dirette. Essa consente tuttavia di mettere in evidenza con maggior chiarezza il particolare significato che la classificazione assume nelle opere del pensiero razionalista, il valore teoretico che assume in questo caso. Il significato della classificazione consiste infatti nel suo essere proprio una limitazione, cioè una riduzione schematica, un'astrazione. Ed è forse proprio questa la ragione per cui oggi in fondo (a parte alcune, pochissime eccezioni)[2] gli studi che si propongono una trattazione sistematica, classificatoria dei tipi o degli elementi dell'architettura, ecc. sono molto rari. Il maggiore impedimento sembra essere rappresentato proprio dalla natura stessa di questo procedimento: il fatto cioè che nelle classificazioni gli elementi isolati siano PARTI, COSE soltanto, il fatto quindi che in ciò l'architettura (vista come fatto complesso, sintetico, ecc.) subisca un'inevitabile quanto inaccettabile riduzione. E questa è in fondo anche la ragione per cui il solo parametro classificatorio ancora in uso è quello funzionale, cioè quello relativo alla classificazione per funzioni degli edifici e delle loro parti. Non solo perché questa è l'applicazione più immediata del metodo sperimentale (quindi il dato più evidente, riconoscibile, ecc.), ma anche e sopratutto perché il rimandare alla funzione significa in fondo non andare a toccare l'elemento qualitativo dell'architettura, mantenerlo integro nella sua sinteticità, INTEGRO e INESPLO-

RATO (perlomeno secondo una linea di pensiero). In ogni caso il valore sul piano conoscitivo della classificazione consiste proprio nel suo essere una RIDUZIONE; e come tale rappresenta un'imprescindibile e consapevole rinuncia a far intervenire tutti i termini di un problema (scelta che non può essere barattata per una generica esigenza a cogliere la realtà in tutta la sua complessità, nel suo fluire, ecc.)[3] È proprio in base a questa caratteristica scelta di riduzione, in base cioè al fatto di porre dei limiti precisi all'indagine e di spezzare deliberatamente la realtà osservata secondo direzioni visuali diverse, che si definisce con maggiore chiarezza il discorso sulla SCELTA SPECULATIVA a cui ho già accennato e che del resto è fondamentale per la comprensione di alcune fra le opere più importanti del pensiero razionalista. È infatti proprio di fronte a questa scelta che si chiarisce anche il senso di quell'atteggiamento più generale che a proposito dell'osservazione storica dell'architettura era stato indicato come RIFLESSIONE sull'architettura realizzata. Il momento della riflessione non costituisce infatti di per sé un momento di chiarimento rispetto al metodo, mentre la scelta speculativa esprime con una certa precisione il significato che assume proprio sul piano metodico per il pensiero razionalista il termine «riflessione»: essa rappresenta cioè un porsi attivo e obiettivo rispetto all'architettura. La scelta speculativa rimanda a sua volta a una tecnica regolata precisamente (come sono le regole del pensiero logico), rappresenta cioè una chiarificazione sul piano tecnico del momento della riflessione, intesa anch'essa come mezzo per conoscere sempre più a fondo. Senza contare che il termine «riflessione», proprio per l'uso che ne è stato fatto, rimanda a una sorta di identificazione fra osservatore e oggetto osservato, mentre la scelta speculativa trova proprio nella costruzione di schemi razionali, nella COSTRUZIONE PER GENERI E PER CLASSI e nel tipo di lettura secondo angolazioni diverse che gli sono propri, lo strumento più adeguato a rispondere alla ricerca di elementi certi e costanti nell'architettura.

E questo è anche il motivo del particolare valore che assume il PROCEDIMENTO in questo caso, il significato propriamente teoretico in questo caso della classificazione stessa. La classificazione come ricerca di elementi fissi e permanenti e come risposta a un'esigenza di generalità. Come risposta a una concezione propriamente formale di questa generalità, al fondo della quale è sempre ravvisabile anche la risposta a un'esigenza propriamente estetica. Infatti se la classificazione ha un valore a sé, indipendente dal grado di razionalità e dalle conoscenze effettivamente conseguite, se rappresenta ogni volta anche una costruzione autonoma, ogni volta un'ideazione, non è forse questo anche quel piano sul quale pensiero artistico e pensiero scientifico si confondono?

È molto difficile dire ad esempio per Hilberseimer, nei suoi bei disegni per una «città verticale», dove finisce l'uno e dove comincia l'altro. Forse che il primo sta tutto nelle forme degli edifici, nella loro disposizione e nel disegno e che il secondo è tutto incluso nella enunciazione dei motivi tecnici e organizzativi della proposta progettuale? Sarebbe altrettanto riduttivo considerare esclusivamente sul piano della loro pretesa scientificità ad esempio le tavole comparative per la ricerca delle dimensioni più favorevoli per un determinato tipo di pianta di un Klein.

Nella finalità volta a rispondere anche a un'esigenza di tipo estetico consiste infatti il significato di molte opere del razionalismo che si propongono una classificazione degli elementi dell'architettura. A ciò concorre il loro esprimersi in forma definitiva, la loro caratteristica chiusura e l'espressione elementare della risposta. Cos'altro, se non questa stessa finalità, ci fa leggere ad esempio nel *Dictionnaire raisonné...* di Viollet-le-Duc la trama logica della costruzione dell'opera, come elemento originale, come invenzione, e anche come obiettivo finale dell'opera stessa? Indipendentemente cioè dal contenuto, come opera finita, che racchiude in uno schema formale concluso le conoscenze acquisite e le risposte che si costruisce via

via. Uno schema razionale e logico che restituisce alla materia trattata quella speciale qualità che le deriva dal suo essere in primo luogo ideazione. Il significato autonomo che acquista la disposizione ordinata degli elementi nella classificazione, il procedimento come atto di autonomia, ma che risponde nello stesso tempo a un disegno cui non è estranea un'esigenza di tipo estetico.

3.

Il significato propriamente metodico della classificazione è rappresentato anzitutto, come si è detto, dalla possibilità originale che ogni classificazione offre di conoscere un problema secondo un angolo visuale particolare. Il che equivale a mettere in evidenza la sostanziale irrilevanza del parametro classificatorio sul piano metodico e cioè la caratteristica convenzionalità del parametro stesso. Una classificazione infatti può essere valutata nella logica della sua costruzione, rispetto al parametro assunto e nella portata conoscitiva di tale angolazione, ma l'angolazione stessa, il termine cioè di riduzione, non può essere oggetto di giudizio, né tantomeno può esser confuso con la ragione della classificazione stessa.

È evidente che da questo punto di vista si offre un concreto angolo visuale per una rilettura ad esempio di tutta la produzione sul piano teorico del razionalismo architettonico nel periodo fra le due guerre. E sopratutto si pone concretamente la possibilità di chiarire il rapporto fra RAZIONALISMO e FUNZIONALISMO, due termini che molto spesso si son voluti confondere e che hanno finito per assumere un significato pressoché equivalente. Il più delle volte il funzionalismo è stato presentato come ciò che di meglio il pensiero teorico del razionalismo aveva prodotto, quando non è stato indicato perfino come la spiegazione più ovvia e convincente della stessa architettura del razionalismo.

A me sembra invece che il modo più logico per impostare

in termini positivi un discorso sul funzionalismo nel pensiero razionalista sia appunto quello di vedere il riferimento alla funzione come elemento convenzionale per la costruzione di una teoria scientifica dell'architettura. La scelta della funzione si spiega per la sua immediatezza e per la maggior evidenza rispetto all'architettura, ma il fatto di considerarla come parametro convenzionale ne stabilisce anche il ruolo subordinato. Il ruolo, cioè la sua utilità, non sul piano di una relazione diretta fra funzione e architettura, ma sul piano della costruzione teorica. Quindi secondo una relazione indiretta, dove è il PROCEDIMENTO ad avere il ruolo principale sia sul piano conoscitivo che su quello della costruzione teorica. E così la funzione rappresenta in questo caso nient'altro che un punto di vista, un'angolazione soltanto del problema dell'architettura, anche se significativo per le sue qualità di larga sperimentazione e di evidenza.

Da questo punto di vista qualsiasi giudizio sbrigativo sull'opera teorica del razionalismo tedesco diventa insostenibile, mentre la relatività dell'ipotesi funzionalistica nell'elaborazione teorica del razionalismo arriva a riflettersi anche nel campo del progetto. E ci consente di vedere sotto una luce affatto diversa ad esempio i tentativi di riduzione e di semplificazione che il pensiero razionalista ha compiuto sui più importanti temi della città contemporanea: sui principali temi che il movimento moderno aveva di fronte, fra i quali il tema dello ZONING, quello della SIEDLUNG e quello dell'EXISTENZMINIMUM (dei quali tratteremo in particolare nel cap. 5).

La questione di una classificazione degli elementi della costruzione e dell'architettura pone sul piano metodico un problema ulteriore, rispetto a quello messo in evidenza ad esempio nel discorso sulle descrizioni e sull'osservazione storica, che riguarda la terminologia nelle classificazioni. Si pone cioè la questione, oltre che dei termini derivati dall'osservazione, dei termini propriamente TEORICI. La questione terminologica diventa preminente infatti nel caso delle classificazioni,

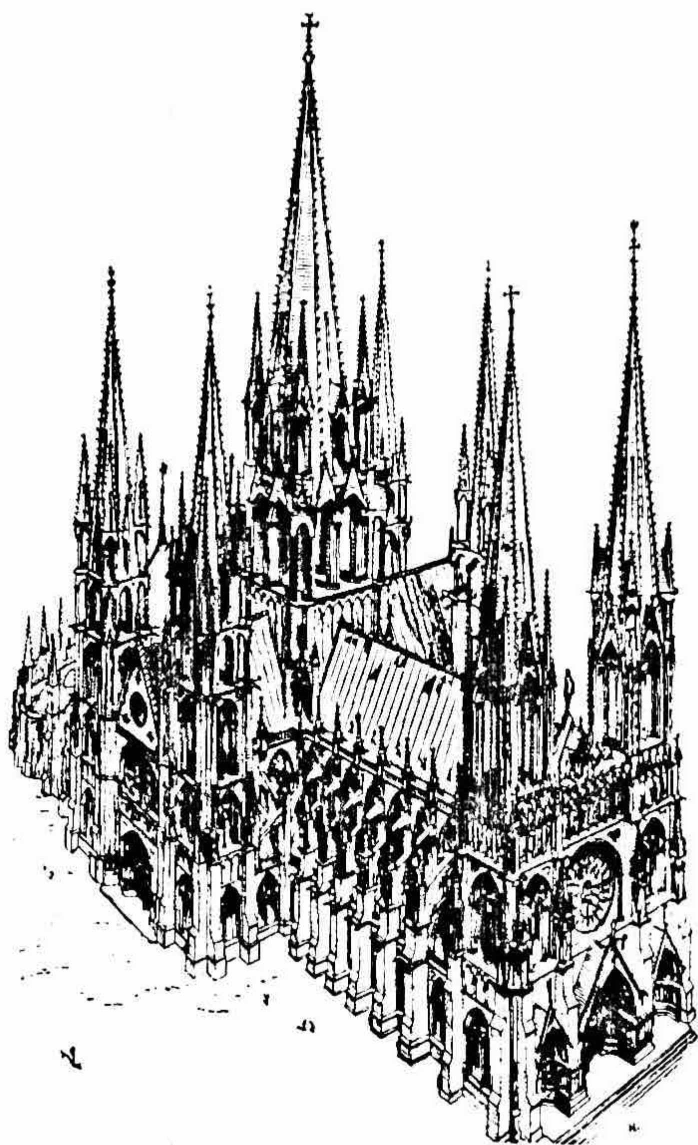
in quanto fra le opere più significative di questo tipo di studi vi sono i dizionari metodici, i dizionari ragionati, le enciclopedie, ecc. Ma la necessità d'introdurre dei termini teorici è determinata in primo luogo dall'esigenza di generalizzazione che è propria della costruzione teorica: il fatto d'introdurre i termini teorici significa già di per sé compiere una convenzione, e viceversa.

Il pensiero illuminista ha portato a un punto molto avanzato le forme di trattazione del dizionario e dell'enciclopedia e nello stesso momento ha posto concretamente la questione dei termini teorici e del loro rapporto con l'osservazione (ciò malgrado il fatto che in architettura quei termini siano legati a un uso così antico e accettato da farli sembrare al di sopra di qualsiasi teoria particolare). Del resto il loro esprimere un concetto astratto non viene dissimulato dalla larga sperimentazione che quei termini offrono contemporaneamente. Due sono gli aspetti che dobbiamo prendere in considerazione dei termini teorici: il primo è quello riferito appunto al rapporto che intercorre fra quei termini e la costruzione teorica a cui appartengono, il secondo è quello che si riferisce invece alla loro portata empirica, cioè al rapporto con l'esperienza e quindi al rapporto con l'esemplificazione, com'è appunto in genere il caso dei dizionari e delle enciclopedie d'architettura.

Per quanto riguarda il rapporto con la teoria si pensi ad esempio a un termine come «TIPO», esso è stato analizzato anche recentemente da diversi studiosi[4] e ogni autore ha dato di questo termine una definizione particolare, accentuandone un aspetto o un altro, proprio perché ogni definizione dipende da una determinata teoria o idea dell'architettura. Si pensi ora ad esempio alla definizione dei termini «tipo» e «modello» che ha dato Quatremère de Quincy[5], essi sembrano definitivi. Ma è evidente che quei termini hanno una loro portata e acquistano un significato soltanto all'interno di quella determinata costruzione teorica in cui compaiono. Senza contare che è proprio all'interno di quella teoria che termini appunto

come ad esempio «tipo» acquistano un valore pratico, operativo. Infatti in questo senso la definizione di Quatremère de Quincy è particolarmente esemplare in quanto rappresenta con precisione quella tendenza a una rifondazione dell'architettura sui suoi elementi primitivi e originari che è poi anche la linea dominante, se non proprio l'opinione corrente, nell'età della rivoluzione. Quatremère parla di «ragione originaria delle cose», di «principio elementare», di «origine e causa primitiva», fa quindi un preciso riferimento a quella particolare idea d'architettura, a quella teoria ben definita (cfr. cap. 4). Tralasciando le diverse possibili interpretazioni di questo termine (alcune delle quali sono prese in considerazioni dallo stesso Quatremère e criticate con solidi argomenti) ve n'è una, secondo me, particolarmente importante e diretta in senso progressivo, sulla quale vale la pena di soffermarsi.

In base a questa definizione il tipo sarebbe qualcosa che si modifica e che si definisce via via nel tempo, che non rappresenta un fine, un obiettivo per l'architettura, ma che piuttosto si realizza nell'architettura vista nella sua particolare finalità conoscitiva. Per Viollet-le-Duc ad esempio sembra che il tipo sia qualcosa che non sta tutto nell'esperienza, ma che dall'indagine e dallo studio possa in qualche modo venir circoscritto: il tipo si realizza nella caratteristica «unità» dell'architettura, «l'unité n'existe qu'autant qu'il y a relation intime entre l'architecture et l'objet. Un temple dorien présente un type d'unité architectonique»[6]. Quando Viollet-le-Duc disegna la sua CATTEDRALE GOTICA IDEALE, vi concentra tutti i caratteri logici dell'architettura gotica, ma per far questo egli va oltre il tipo e, senza arrivare alla formulazione di un modello vero e proprio, compie una singolare operazione di sintesi che le consente di rimanere aperta a una lettura in senso particolarmente didattico (cioè ancora analitica). All'idea di tipo di Viollet-le-Duc non è estranea una dimensione dell'ideale, di ciò che avrebbe potuto essere e di ciò che ancora deve realizzarsi (ciò che gli consente di essere coerentemente neogotico).



E. Viollet-le-Duc, la cattedrale gotica ideale, «...d'après le type adopté à Reims...»

Il tipo rappresenta cioè quasi l'essenza dell'architettura intesa come traguardo: ma che nel momento stesso in cui si fissa (vedi cattedrale gotica ideale) non rappresenta più un traguardo, ma un vero e proprio STRUMENTO CONCETTUALE. Uno strumento concettuale mediante il quale si rivela il legame di unità dell'architettura gotica, la sua unità e insieme il principio generale dell'architettura.

Ritroviamo la stessa finalità nell'esperienza di alcuni architetti del movimento moderno. Per esempio gli edifici per una «città verticale» di Hilberseimer sono molto vicini a una posizione di questo tipo: le loro forme fanno vedere una precisa scelta d'architettura, che però non si manifesta con il canone di un modello, ma piuttosto come una scelta che, nel suo essere rivolta tanto al passato quanto al futuro, è suscettibile di sperimentazione e ulteriore precisazione, ma senza perdere per questo il carattere di una risposta stabile e definitiva. Si tratta cioè di una scelta notevolmente ideale:

> La particolare qualità di un organismo - scrive Hilberseimer in *Großstadtarchitektur* - si manifesta nei caratteri delle parti che lo compongono. La legge generale è rappresentata nella sua generalità dall'intero organismo e acquista validità nei particolari solo nei singoli casi di applicazione.

In questo senso il tipo sembra essere qualcosa di molto generale: nel suo esprimere ed esibire la legge generale il tipo interpreta alcune condizioni essenziali dell'architettura nel tempo e insieme è qualcosa che deve ancora in parte realizzarsi.

Si pensi anche ad esempio al processo di progetto nell'opera di Mies van der Rohe, quel processo che ogni volta appare come il tentativo riuscito di trasferire una forma ideale attraverso i condizionamenti che la realtà le oppone. È molto difficile, secondo me, staccare dalla nozione di tipo questa carica ideale che poi ritroviamo in tutte le buone architetture. Il tipo è anche qualcosa di molto vicino a ciò che intendiamo, sul

piano operativo, per SCHEMA (che a sua volta ha a che fare specialmente con il momento dell'ideazione) e in questo senso anche lo schema deve essere visto come qualcosa che va sempre oltre la funzione di mero strumento che gli riconosciamo.

Ma, per tornare alla definizione di tipo in quanto termine teorico, è chiaro che possiamo valutare le definizioni di questi termini esclusivamente in base alla loro efficacia all'interno di un determinato contesto teorico. Soltanto su questo piano essi hanno una loro portata conoscitiva, il che equivale a metterne in evidenza appunto il carattere convenzionale. Questi termini hanno origine e si fondano sull'esperienza, gli elementi dell'architettura sono quelli realizzati e fissati nel tempo: solo quando ci si riferisce a un caso concreto per mettere in evidenza un suo carattere di generalità, quel carattere e il termine che lo definisce diventano veri. Così come avviene quando dal termine teorico di «modello» si passa alla sua esemplificazione, si passa cioè a un modello determinato, ad esempio alla statua di Policleto detta «canone» o «regola» di cui parla Plinio nella sua *Storia delle arti antiche*. Il modello diventa allora esperienza e come tale acquista valore conoscitivo per sé.

Proprio in questo senso è da considerare, secondo me, il significato metodico dei dizionari e delle enciclopedie, nel senso che in essi la definizione di un termine si pone sempre sulla base di esempi concreti. Senza dimenticare però che l'efficacia teoretica di quegli esempi consiste proprio nel loro essere isolati, nel fatto che viene attribuito loro un significato più generale.

Per questo uno schema classificatorio non rappresenta nulla sul piano conoscitivo finché le sue classi, i suoi generi non sono stati completati dall'esemplificazione. Reciprocamente quegli esempi acquistano significato teoretico soltanto quando sono stati ordinati, quando cioè a ciascuno di essi è stata data una collocazione alla quale corrispondono altre collocazioni precedenti e successive. Se prendiamo ancora ad esempio la tavola comparativa dell'aggruppamento dei locali

nell'alloggio minimo di Alexander Klein, è evidente che il suo valore non consiste nell'OPTIMUM individuato secondo alcuni parametri di giudizio, ma piuttosto in ogni singolo esempio così come nel loro insieme, perché appunto su questo piano essi sono *tutti* equivalenti e il loro valore consiste appunto nella relazione che ciascuno stabilisce con i precedenti e con i seguenti. Ma quest'ultimo discorso pone una questione ulteriore rispetto al problema del significato dell'esemplificazione, cioè quello dell'EQUIVALENZA DEGLI ESEMPI NELLA CLASSIFICAZIONE e sarà utile in questo caso parlare di un'opera determinata.

4.

Mi riferirò quindi al *Manière de bien bastir...* di Pierre Le Muet[7], a cui abbiamo già accennato, in quanto può rappresentare un valido esempio per questo discorso sull'equivalenza dei termini in una classificazione: un esempio più complesso di quello offertoci da Klein e anche più avanzato, in quanto nel Le Muet gli esempi sono anche architetture compiute, progetti, rappresentati secondo piante, sezioni e facciate.

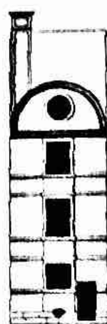
Inoltre Le Muet ci propone un tipo di classificazione dell'architettura fondata su un parametro convenzionale, irrilevante quindi a prima vista sia sul piano metodico sia su quello dell'approfondimento conoscitivo del suo oggetto. Infatti il *Manière de bien bastir...* è formato da una serie di esempi di edifici d'abitazione, dei progetti, il cui nesso formale per quanto riguarda la loro classificazione è costituito dalla dimensione del lotto su cui insistono, cioè da una sorta di progressione dimensionale. Gli esempi si sviluppano secondo una vasta casistica di aree diverse a partire da una dimensione minima di 12 per 21,5 piedi (3,90 x 6,80 m) e per gruppi di soluzioni alternative rispetto alla distribuzione e al dimensionamento dei locali. I lotti - e la cosa ha una sua rilevanza sul piano di un'utilizzazione pratica del manuale - sono dei rettangoli regolari. Del resto non ci interessa qui tanto sapere se questo testo sia

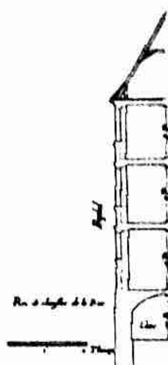
stato utilizzato come manuale, come prontuario per costruire, quanto piuttosto ci interessa un'indagine della sua struttura, della sua costruzione e quindi di valutarne la portata conoscitiva, oggi come allora.

Il Le Muet è diventato subito infatti un vero e proprio modello per la successiva e vasta produzione trattatistica che, rifacendosi anche ai precedenti e più famosi trattati di architettura (Du Cerceau, De l'Orme, ecc.), voleva anzitutto fornire al pubblico, visto nella prospettiva ideale dell'«honnête homme», una formazione tecnica e sul piano del gusto che fosse adeguata appunto a quell'ideale. Diciamo di passaggio, poiché si tratta di progetti compiuti, realizzabili, che il Le Muet non può esser visto come un tentativo d'impostare mediante nuove soluzioni un discorso nuovo sull'architettura. Le sue piante non si discostano molto infatti da quelle del XVI secolo, esse corrispondono ancora largamente quindi agli edifici dell'età gotica, sia per quanto riguarda la casa piccola, la casa borghese, sia per quanto riguarda impianti più complessi come l'hotel, due tipologie che avevano avuto già nell'età gotica una loro precisa definizione.

La caratteristica più evidente quindi di questo trattato è rappresentata dall'esemplificazione che completa la classificazione. Questa esemplificazione è il tentativo di dare la soluzione più razionale e logica (o nel caso di soluzioni alternative, le soluzioni...) per ogni tipo di dimensione dell'area. In questo senso quindi TUTTE LE SOLUZIONI SI EQUIVALGONO. La casistica che viene offerta diventa una vera e propria classificazione dell'abitazione secondo un criterio planimetrico fondato sul piano. L'ordine che si origina da ciò non aggiunge nulla ai singoli esempi, la cui sola spiegazione resta il disegno stesso, infatti, in quanto architetture, ad essi nulla è tolto o aggiunto da questa loro appartenenza. Ma in quanto elementi della classificazione GLI ESEMPI SI EQUIVALGONO TUTTI SUL PIANO LOGICO.

Rispetto al parametro della classificazione gli esempi











Plan du premier Estage



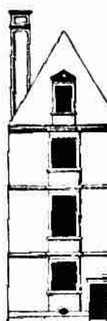
Plan du second Estage

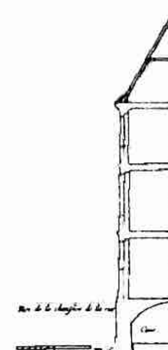


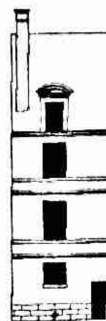
Plan du premier Estage



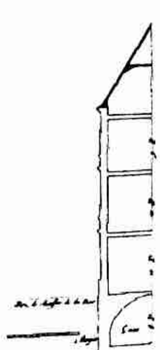
Plan du second Estage





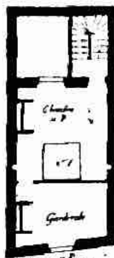


La Face de devant





Plan du premier Estage



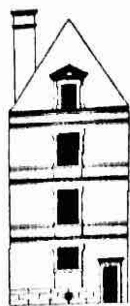
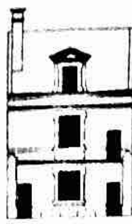
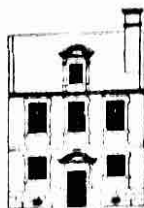
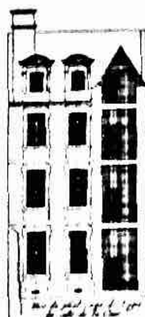
Plan du second Estage

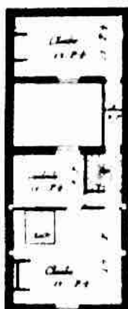


Plan du Premier Estage

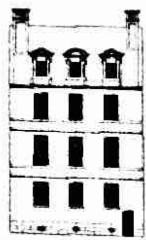
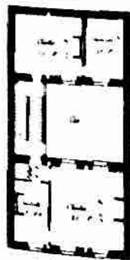
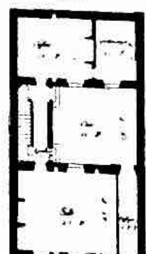
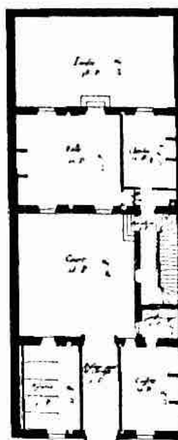
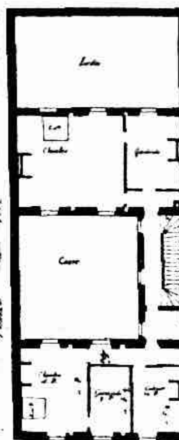


Plan du second Estage





P. Le Muet, *Manière de bien bastir...* (1623),
classificazione degli edifici fondata sulla dimensione del lotto.

diventano parti di un tutto; ed è nel loro concreto insieme, nella loro struttura unitaria, che la forma della classificazione fa vedere come una vera e propria ulteriore dimensione dell'architettura dell'abitazione, sul piano dell'unità e della generalità che riesce a conseguire. E ciò è messo in evidenza proprio da quella particolare angolazione – così secondaria e così poco significativa a prima vista – secondo cui sono proposte e indagate l'abitazione e la sua architettura in questa opera.

Va precisato tuttavia che questa che ho definito molto vagamente come un'ulteriore dimensione non va intesa come un mezzo per produrre figure architettoniche più ricche e complesse, al contrario. Essa infatti non ci è offerta dalla varietà degli esempi nella classificazione, cioè dalla sua multiformità, ma proprio dalla sua unità e dalla sua forma elementare. È come se la rigida struttura logica della classificazione andasse a corrispondere a ciò che più caratterizza in senso unitario l'architettura dell'abitazione. Si tratta dell'identificazione di classificazione e architettura sul piano logico. È evidente che, su questo piano, il fatto che la classificazione si fondi su un criterio planimetrico, come in questo caso, oppure sulla disposizione dei volumi, o secondo qualche altro carattere o proprietà dell'architettura, risulta del tutto irrilevante. Se questo elemento più generale dell'architettura non può esser fatto coincidere direttamente con quanto designato dal termine «tipo» (inteso come costante dell'architettura), è però qualcosa di molto vicino al tipo, nel senso che si può ritenere che ogni classificazione ne rappresenti un aspetto, cioè una parte della sua definizione.

Il ruolo che assume in questo caso l'esemplificazione richiama quella che è senza alcun dubbio la classificazione più celebre e canonica dell'architettura, cioè quella relativa agli ORDINI dell'architettura. Gli ordini sono, o sono stati (secondo i punti di vista), gli elementi dell'architettura per eccellenza, essi rappresentano il punto massimo raggiunto in quanto a sintesi fra esigenza pratica ed estetica, essi SONO cioè l'archi-

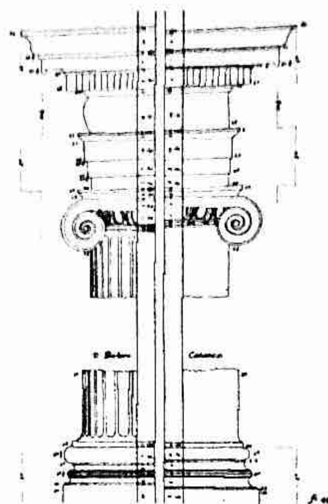
tettura, la incarnano, per così dire, nel modo più totale e diretto e quindi non necessitano più di una motivazione o giustificazione per la loro presenza. Il loro significato è tutto incluso nella loro larga sperimentazione, così come nella loro sostanziale tautologicità. La quale si esprime nel fatto che, pur costituendo l'architettura, gli ordini non la definiscono (anche se a volte si è voluto riferire il loro uso a una loro interpretazione più o meno antropomorfica), non la definiscono cioè nel senso di rimandare a delle idee che non abbiano che questo modo per manifestarsi. Gli ordini rappresentano quindi una fase molto avanzata della storia delle forme dell'architettura: perduto il loro significato originario, gli ordini rappresentano, praticamente da sempre, solo se stessi. Come elementi di una classificazione dell'architettura, i cinque ordini insieme rappresentano tutte le possibili varianti dell'architettura stessa; e, fino a quando ne hanno scandito la storia, le hanno conferito una generalità che questa poi non ha più riconquistato.

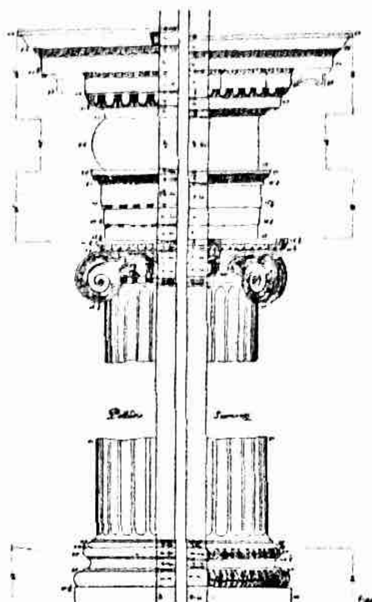
In un trattato pressoché contemporaneo del *Manière de bien bastir...* di Le Muet, nel *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* di Fréart De Chambray[8], gli ordini, tutti i più noti esempi di ordini, sono riproposti, in quanto elementi dell'architettura, in successione ordinata e messi a confronto fra loro. Vengono analizzati con occhio distaccato, senza considerarne la maggiore o minore autorità, le precedenze, ecc. Nel De Chambray – in modo abbastanza analogo a quanto avviene nell'esemplificazione del Le Muet rispetto alle soluzioni distributive – gli ordini di Palladio e di Scamozzi, di Serlio e di Vignola, di Bullant e di De l'Orme, ecc., sono messi uno a fianco dell'altro e analizzati nei loro caratteri (proporzionali, compositivi, ecc.). Questo *Parallèle* è quindi un'opera di documentazione senza un fine pratico evidente, da cui risalta in primo luogo l'equivalenza degli elementi messi a confronto. Ed è proprio questa la ragione del suo interesse per noi oggi, l'interesse di quest'opera deriva proprio da questo astorico confronto, da questa OPERAZIONE TASSONOMICA APPLI-

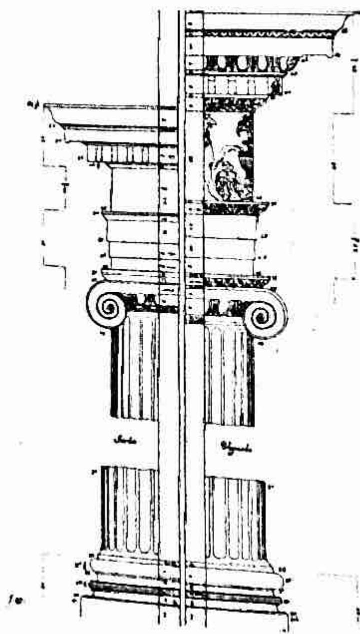
CATA AGLI ORDINI DELL'ARCHITETTURA. Dalla giustapposizione ordinata di questi esempi concreti, più e meglio di quanto non potremmo ricavare da ciascuno di essi o da un loro confronto in qualche modo gerarchico, possiamo coglierne la qualità risolutiva e il significato, così come il principio architettonico di cui sono, nel loro insieme, l'immobile effigie.

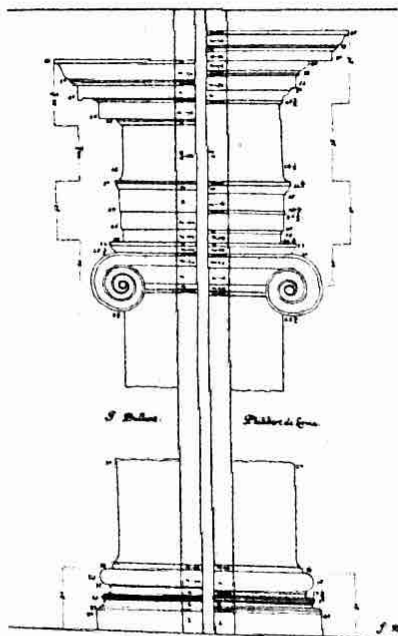
Si ripropone qui cioè la stessa constatazione che già abbiamo dovuto fare di fronte all'opera di Le Muet: l'apertura sul piano conoscitivo che queste opere manifestano consiste essenzialmente nella loro costruzione logica, nella loro stessa struttura conoscitiva. Nel fatto che l'individualità di ogni esempio viene riportata a un suo ruolo più generale, appunto nella classificazione stessa, secondo un processo di astrazione, quasi automatico e indipendente dal fine particolare cui ogni opera del resto è diretta. E questo risultato è reso possibile proprio dal tipo di lettura condotta esclusivamente sul piano logico delle forme architettoniche.

Infatti se confrontiamo il *Manière de bien bastir...* con un trattato di quasi un secolo successivo, ma per molti aspetti assai simile, se lo confrontiamo con *L'architecture moderne ou l'art de bâtir pour toutes sortes de personnes* di Ch. Et. Briseux[9], ci possiamo rendere conto di quanto affermato. Quest'opera è dichiaratamente un prontuario per costruire (senza dover ricorrere all'architetto), vi sono trattate quindi anche questioni specificamente costruttive e relative a regolamenti edilizi, ecc. Tuttavia tutta una parte dell'opera è dedicata a un'esemplificazione ordinata, anche qui, secondo un criterio planimetrico fondato sulla dimensione del lotto. Ma poiché l'esemplificazione è costituita da casi concreti, la classificazione si fonda su una casistica di lotti diversi per dimensione ma anche per forma. La successione degli esempi è quindi legata a una generica progressione dimensionale, che, naturalmente, rimane più vincolata alle condizioni particolari di ogni lotto che non a un principio generale di logica distributiva e compositiva. E in questo senso non è più ravvisabile con chiarezza né il princi-

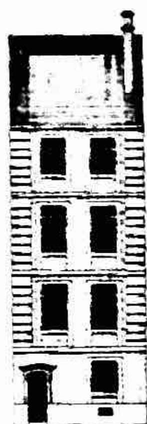




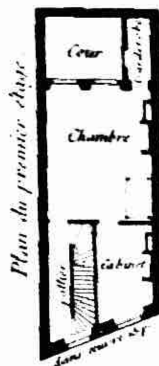




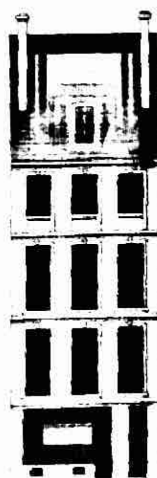
R. Fréart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* (1650), analisi comparativa degli ordini dell'architettura.

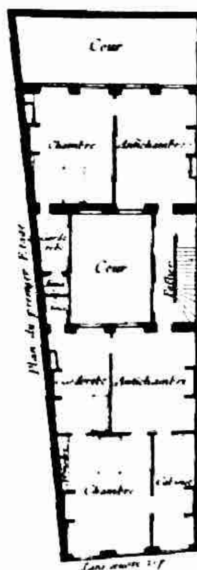


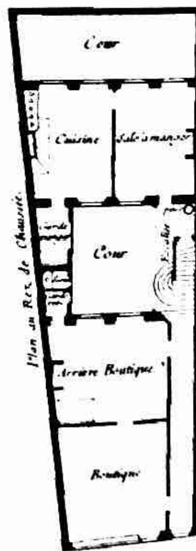
Elevation de la face sur la rue











Ch. Et. Briseux, *L'architecture moderne ou l'art de bâtir pour toutes sortes de personnes* (1728), classificazione degli edifici fondata sulla dimensione del lotto.

pio della classificazione né la sua ragione di essere né la sua motivazione teorica. Alla fine il risultato raggiunto non va oltre il proposito del suo autore, mentre gli esempi riportati rimangono per noi poco significativi e non ci dicono nulla della loro reciproca relazione.

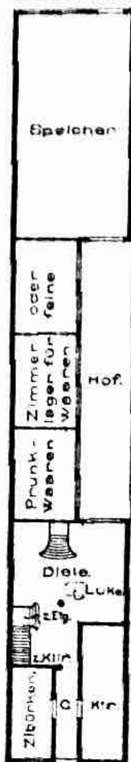
Di fatto in opere anche recenti (ormai abbastanza numerose) che si sono proposte un'indagine dell'architettura dell'abitazione in luoghi e periodi storici determinati, come ad esempio il bel *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII* di J. P. Babelon[10], il principale documento cui si riferisce l'analisi (anche se a prima vista non sembrerebbe proprio il testo più adatto) è appunto il *Manière de bien bastir...* di Le Muet. Infatti, proprio per il carattere di generalità degli esempi riportati, il trattato di Le Muet è in grado di rappresentare in modo concreto una città come Parigi in un passaggio determinato della sua storia. Dalle sue piante elementari e dalle sue facciate semplici e lineari è riconoscibile la Parigi del XVII secolo e anche la prospettiva architettonica che si era scelta, molto meglio che non da alcuni esempi reali che, proprio rispetto alla città di quel momento, non possono rappresentare, nella loro accidentale sopravvivenza, altro che se stessi. - Ma questo è forse un discorso valido soltanto se applicato allo studio dell'abitazione in una determinata città e forse anche soltanto quando di questa città ci interessa, non tanto ciò che è sopravvissuto o il suo documento, ma appunto la prospettiva che in un determinato momento la città stessa si era scelta nel suo crescere. -

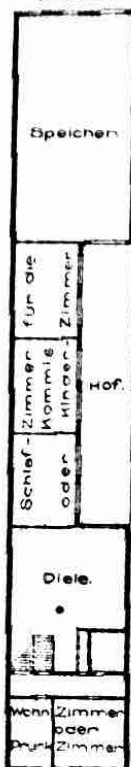
Possiamo renderci conto concretamente della costruzione e della diffusione dell'abitazione in una determinata città riferendoci a un certo tipo di casa definito da un uso particolare, riferendoci a una tipologia dominante e caratteristica, ma anche molto generale per via della sua diffusione, e al permanere dei suoi caratteri anche quando sembra esaurita la sua ragione di essere, riferendoci alle sue forme tipizzate e ai suoi modi costruttivi altrettanto tipizzati. Riferendoci, ad esempio per una città come Amburgo, alla CASA MERCANTILE

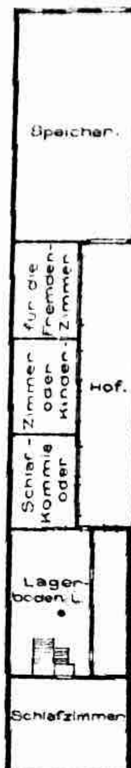
disposta fra strada e canale, la casa-bottega verso strada e l'alto magazzino aperto sulla via d'acqua, ecc. Questo uso, che corrisponde a una serie di esigenze particolari, ma molto generali rispetto alla costruzione della città, dà luogo a un determinato tipo di edificio, che diventa nel tempo e nello spazio l'espressione di una vera e propria tendenza, una vera e propria vocazione formale della città, non solo rispetto alle successive modificazioni della casa stessa, ma anche rispetto alla città proiettata oltre i limiti di un determinato periodo storico. Questo tipo di edificio diventa imprescindibile nelle scelte costruttive anche di molto successive e quindi anche la condizione imprescindibile dell'immagine futura di quella città.

Il valore di opere come quella di Le Muet consiste certo nella loro portata conoscitiva sul piano storico, sul piano cioè degli studi storici dell'architettura, ma anche proprio nella loro attitudine a far emergere quei caratteri di generalità, e quindi di permanenza, che possiamo riconoscere in determinati tipi di edifici in determinate città. Il carattere di generalità che emerge da una classificazione come quella di Le Muet va a coincidere con quanto detto ad esempio a proposito della casa mercantile ad Amburgo e il Le Muet diventa uno strumento irrinunciabile di conoscenza per l'architettura dell'abitazione, oltre il dato osservativo immediato e storicamente circoscritto, un utile strumento anche proprio per un allargamento degli studi storici dell'architettura.

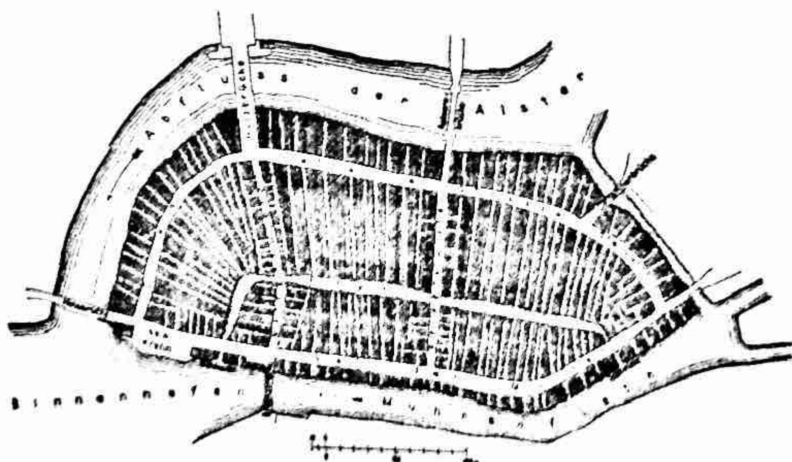
Un esempio positivo di questa possibilità offerta sul piano degli studi storici dalla classificazione è rappresentato ad esempio da uno studio relativamente recente, *L'architecture rurale et bourgeoise en France* di Dojon e Hubrecht[11], questo lavoro infatti si pone il problema di una classificazione degli elementi dell'architettura della casa singola isolata in Francia. Questa classificazione viene applicata ai «caratteri generali» dell'edificio e cioè alla disposizione dei volumi, alla distribuzione delle aperture nelle facciate, alla distribuzione interna, ai materiali, agli elementi decorativi, ecc. Ed è significativo che anche qui gli











La casa gotico mercantile nel centro storico di Amburgo.

autori si riferiscano al *Manière de bien bastir* al momento d'impostare la classificazione dei volumi, che viene appunto ordinata secondo un criterio planimetrico fondato sulle piante.

Il fatto significativo e caratteristico di questo studio è appunto il fine che esso si pone, quello di individuare cioè, per ogni «carattere generale» che viene indagato, gli elementi tipici e permanenti: isolandoli e rappresentandoli quindi secondo una successione ordinata di SCHEMI (cioè secondo piante e alzati schematici) che mettono in evidenza proprio questi elementi caratteristici. Il risultato che viene raggiunto ad esempio nella parte che si riferisce alla classificazione dei volumi è notevole proprio per il fatto che quegli schemi (in numero di 12, basati sulle dimensioni e sulla disposizione) costituiscono nel loro insieme un insostituibile mezzo conoscitivo rispetto al tema trattato, anche su un piano più generale, nella sua evidente elementarità e chiarezza.

Ma lo SCHEMA (planimetrico, distributivo, ecc.), come ho già accennato, può anche esser visto come una rappresentazione del tipo, la rappresentazione di un suo determinato carattere, il tipo visto secondo un particolare angolo visuale, cioè relativamente alla classificazione di cui lo schema rappresenta una classe, un genere. Lo schema è quindi qualcosa di molto specifico rispetto al suo oggetto e in particolare rispetto alla sua definizione teorica. Tuttavia, come già detto a proposito dei termini teorici, questa relazione è stabilita soltanto all'interno di una determinata idea d'architettura: essa si fonda in primo luogo sul fatto che l'architettura è intesa come fatto analitico. Da questo dipende infatti il valore propriamente teoretico dello schema.

Sia lo schema che il tipo svolgono un loro ruolo, per così dire, didattico sul piano dell'analisi, come è appunto il caso del Dojon e Hubrecht per quanto riguarda lo schema e come è anche il caso della classificazione funzionale canonica degli edifici per quanto riguarda il tipo. Ma l'uno e l'altro acquistano un diverso significato dall'idea di architettura a cui fanno

riferimento. In realtà essi assumono un significato teoretico di fronte al progetto soltanto nell'idea stessa di ANALITICITÀ dell'architettura. Penso cioè che solo in questo senso essi possano rappresentare qualcosa di generale e di specifico rispetto al progetto stesso, come parte di questo e come ideazione. Soltanto in questo senso lo schema e il tipo assumono un significato che va oltre quello di mero strumento del progetto, oltre cioè la definizione che ne ha dato Argan, secondo il quale il momento della tipologia sarebbe «il momento non problematico» di questo[12].

5.

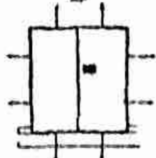
Ho già detto che il problema della distinzione fra termini osservativi e termini teorici ha una certa rilevanza riferito alle classificazioni nei dizionari e nelle enciclopedie. Occuparsi di queste opere, della loro forma e costruzione, consente a mio avviso di chiarire ulteriormente il significato che assumono quei termini nella teoria a cui appartengono. Poiché quindi i termini teorici hanno bisogno di questo riferimento (oltre che del riferimento esemplificativo), ad esempio nella comparazione fra due dizionari diversi, confrontare fra loro due definizioni di uno stesso termine teorico vuol dire vederle in relazione al loro contesto teorico, non è possibile cioè non tener conto di quest'ultimo.

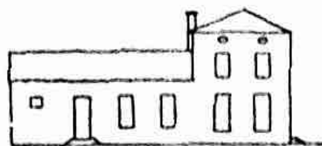
Dizionari ed enciclopedie d'architettura sono le forme canoniche della classificazione degli elementi dell'architettura. Essi rappresentano un tipo di ordinamento delle conoscenze e delle nozioni, che non appartiene più specificamente al dominio delle tecniche proprie dell'architettura, corrispondono infatti anche a una necessità più diretta e didascalica di trasmissione, che non va mai separata quindi da una finalità propriamente didattica.

Fra dizionari ragionati, dizionari metodici ed enciclopedie vi sono però delle notevoli differenze, sulle quali occorre soffermarsi.

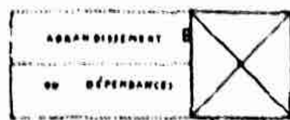


II



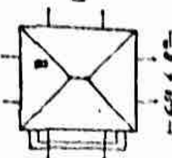


II bis

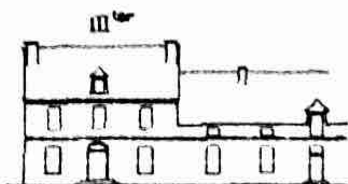


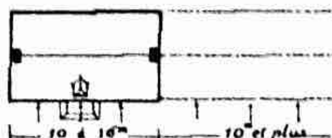


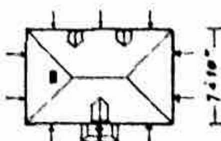
II



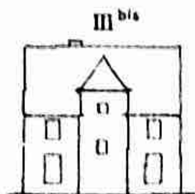
III ter

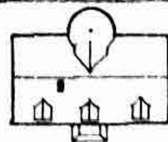


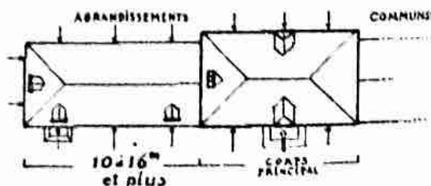




III bis

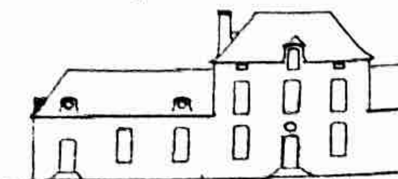




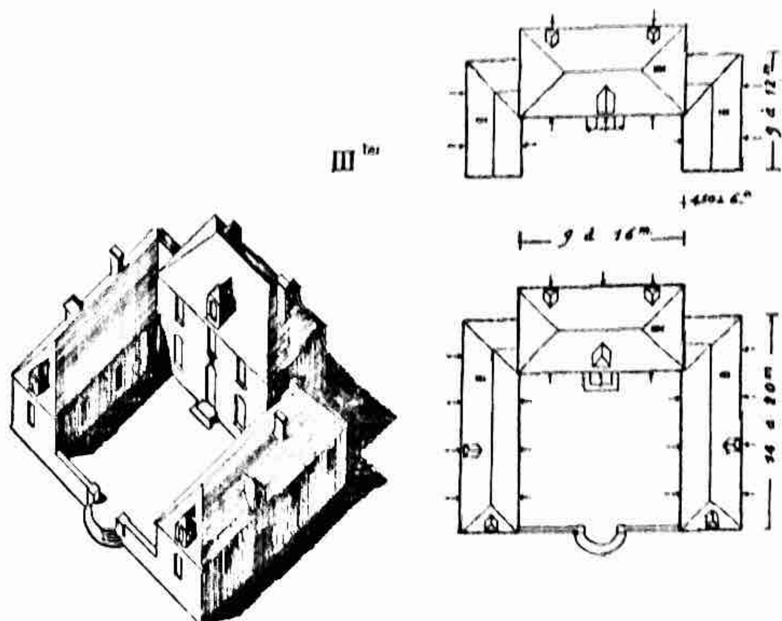


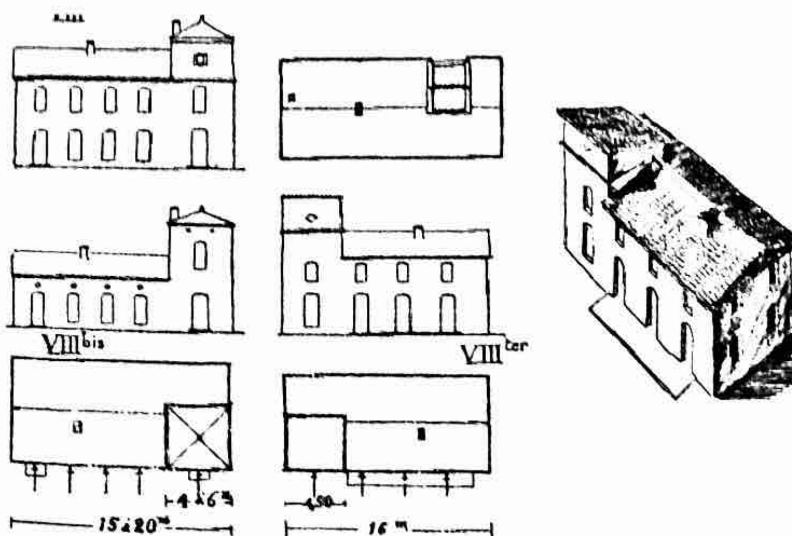


III



III quater





G. Doyon e R. Hubrecht, *L'architecture rurale et bourgeoise en France* (1942), classificazione degli edifici fondata sulla disposizione dei volumi.

Se esaminiamo ad esempio la definizione dei termini che sono presi in esame nel *Dictionnaire raisonné* di Viollet-le-Duc, che è forse l'opera dove questo tipo di trattazione raggiunge la sua forma più compiuta, non possiamo rinunciare a considerare anche il principio fondamentale che sta alla sua base e che ne costituisce anche lo scopo. Non possiamo renderci conto cioè del significato di quei termini se non consideriamo la loro condizione di necessità in questo caso, che è quella di stabilire nell'architettura anzitutto un imprescindibile rapporto fra le parti e il tutto e viceversa. Un rapporto fra la totalità dell'opera architettonica (ma anche dell'architettura nel suo complesso) e i suoi elementi costitutivi. Cioè a dire quell'idea stessa di SYSTÈME, inteso come integrale scomposizione della totalità nelle sue parti costitutive, che rappresenta anche l'angolo visuale da cui sono indagati in quest'opera i termini relativi. In questo senso, questo principio, lungi dall'essere una spiegazione dell'architettura come fatto sintetico, rappresenta proprio la volontà di subordinare quella spiegazione all'analisi ragionata degli elementi, alle operazioni logiche e deduttive, alle contraddizioni e alle loro conseguenze, a cui quei termini corrispondono[13].

È evidente che in questo caso l'idea di architettura corrisponde alla forma stessa del DIZIONARIO RAGIONATO. Il quale assume a sua volta un significato programmatico rispetto alla teoria che si vuole trasmettere. E questo spiega anche la scelta dell'ORDINE ALFABETICO, assunto come ordine convenzionale dei termini analizzati. Lo stesso Viollet-le-Duc spiega questa scelta nell'introduzione al suo dizionario: «Cette forme nous a paru... mieux faire reconnaître les diverses parties compliquées, mais rigoureusement déduites, des éléments qui entrent dans la composition... puisqu'elle nous oblige, pour ainsi dire, à les disséquer séparément»[14]. In tal senso il fatto di far dipendere la forma della trattazione da una classificazione fondata sull'ordine alfabetico dei termini ha due importanti conseguenze sul piano metodico:

1. Il valore che assume il CHIARIMENTO DEI TERMINI che hanno perduto, o non hanno mai avuto, un preciso significato nel senso di una loro concatenazione logica:

> Dans les arts et dans l'architecture en particulier - scrive Viollet-le-Duc - les définitions vagues ont causé bien des erreurs, ont laissé germer bien des préjugés, enraciner bien des idées fausses. On met un mot en avant, chacun y attache un sens différent. Des raisonnements qui ne peuvent jamais se croiser s'élèvent sur ces bases mal assises, n'avancent pas les questions d'un degré, imbarassent les indécis et nourissent les esprits paresseux...[15]

(e in questo senso deve esser vista anche la scelta che si compie nel dizionario rispetto alle voci da analizzare).

2. Lo sviluppo delle singole voci che implica, conseguentemente alla scelta del dizionario ragionato, la RIPETIZIONE sia dei concetti che degli esempi (si veda questa caratteristica, che è una scelta di metodo, rispetto ad esempio ai dizionari metodici nei quali è evitata proprio questa eventualità). Ma è importante rilevare che ciò rimanda altresì alla questione del fine propriamente conoscitivo dell'architettura, al suo essere cioè il manifestarsi dei temi logici dell'architettura. Anche soltanto in base ai pochi elementi presi qui in considerazione noi possiamo valutare la portata di questo dizionario, la sua esemplarità, il suo valore per una conoscenza ordinata dell'architettura, dei suoi elementi costitutivi e dei termini relativi, ma anche il suo porsi proprio come teoria dell'architettura. E cioè: sia in primo luogo la caratteristica analiticità dei termini stessi che riflette appunto la costruzione logica dell'architettura, «...la plupart des articles du dictionnaire font assez ressortir l'esprit logique, l'unité de principe qui dirigeaient les maîtres du moyen-âge»[16], sia il fatto che nel *Dictionnaire raisonné*... sono poste concretamente le condizioni di metodo per una fondata teoria dell'architettura. E queste condizioni sono relative al procedimento, cioè al dizionario stesso, alla sua forma (e quin-

di relativamente indipendenti anche dall'accentuazione funzionalistica e costruttivistica dell'architettura che pure traspare dalle sue pagine), fondandosi appunto su una concezione propriamente formale della generalità dell'architettura. Così come il dizionario ragionato, sopratutto nella forma che ha assunto nel *Dictionnaire...* di Viollet-le-Duc, rappresenta la convenzionalità della CLASSIFICAZIONE ALFABETICA dei nomi rispetto alla particolare angolazione che viene data al problema dell'architettura, il DIZIONARIO METODICO è la forma d'indagine e di ordinamento delle nozioni caratteristica della tendenza positivistica, di incondizionata adesione al metodo sperimentale, ecc. Infatti il dizionario metodico, nella sua costruzione secondo gruppi di voci legate fra loro da una parentela che è tutta dedotta dall'esperienza, rappresenta la forma canonica che assume la classificazione non più intesa essa stessa come mezzo di conoscenza, ma come mezzo per ordinare le conoscenze acquisite. In tal senso il dizionario metodico[17], come forma istituzionalizzata (mi riferisco anche ad esempio ai manuali ottocenteschi più propriamente tecnici, di ingegneria, della costruzione, ecc.) diventa di fatto il riferimento più sicuro di tutte quelle classificazioni dell'architettura che sono in uso ancora oggi, per non parlare degli «Elementi costruttivi e decorativi» o dei «Caratteri distributivi degli edifici», ecc. dei corsi e dei testi universitari e quindi dei programmi ministeriali vigenti. Con i dizionari metodici viene introdotta cioè una classificazione fondata in primo luogo sulla FUNZIONE, intesa questa come principale elemento d'individuazione dell'architettura, cioè in quanto carattere più immediato ed evidente degli edifici e delle loro parti.

Proprio in questa accentuazione dello sperimentalismo, di fatto traslata nel campo dell'architettura da quello della ricerca scientifica (scienze naturali, medicina, antropologia, ecc.) e che porta inevitabilmente a un'accentuazione del dato funzionale, consiste anche l'elemento determinante della trasformazione che subisce la classificazione, intesa come mezzo d'in-

dagine, proprio sul piano metodico. Il parametro della classificazione perduta la sua caratteristica convenzionale non rappresenta più una tecnica capace di produrre linee d'indagine diverse a seconda del particolare angolo visuale che viene scelto. La classificazione diventa un MEZZO; un mezzo per ordinare le conoscenze acquisite dall'esperienza. Ecco perché il *Dictionnaire...* di Viollet-le-Duc non può essere confuso con i molti dizionari d'architettura, più o meno tecnici o stilistici[18], ed ecco perché mettere in primo piano il «funzionalismo», che certamente è presente in quest'opera e la influenza, è in ogni caso un'interpretazione fuorviante in quanto troppo riduttiva rispetto al suo valore. Di fatto il *Dictionnaire...* di Viollet-le-Duc si distacca dalle molte opere simili contemporanee proprio per quella straordinaria coincidenza che fa vedere fra idea d'architettura, forma d'indagine assunta e costruzione teorica.

Si è pensato (specie in certi momenti della storia) che l'ENCICLOPEDIA, nella sua utopistica visione di unità del sapere, potesse essere un mezzo conoscitivo adeguato, particolarmente adatto ad affrontare fatti complessi. Nel campo degli studi sull'architettura, non si può dimenticare infatti l'importanza di grandi opere di tipo enciclopedistico come ad esempio il già ricordato *Handbuch der Architektur* tedesco[19]. Il quale, benché costruito in senso metodico e suddiviso secondo il canonizzarsi delle discipline storiche, riceve proprio dalla contemporaneità di queste diverse angolazioni un importante impulso sul piano proprio della sua capacità di cogliere i diversi aspetti dell'architettura e sembra quindi rappresentare un'alternativa concreta rispetto alla risposta settoriale e perciò limitata di ciascuna disciplina. – Senza contare il fatto che un'opera come questa riceve anche dall'apporto originale e contemporaneo di studiosi diversi (si pensi solo all'importanza dello *Städtebau* dello Stübben) un allargamento e un approfondimento critico difficilmente raggiungibili altrimenti. – In questo senso la forma dell'enciclopedia è sembrata essere appunto la forma di trattazione più adatta a interpretare e riprodurre un fenomeno

molteplice e complesso, ma anche individuato e unitario, com'è oggi la città. Ma anche se la molteplicità di vedute consentita dalla forma dell'enciclopedia fosse il solo modo per cogliere la realtà complessa della città, ciò non significa che ogni suo aspetto non possa e non debba essere oggetto di un'indagine autonoma. E proprio a partire da questa sorta di unità, che è pur sempre la risultante di una sommatoria di angolazioni diverse, appare tanto più evidente il bisogno di una fondata e autonoma teoria dell'architettura, a partire dai suoi stessi elementi costitutivi e secondo le tecniche che le sono proprie da sempre.

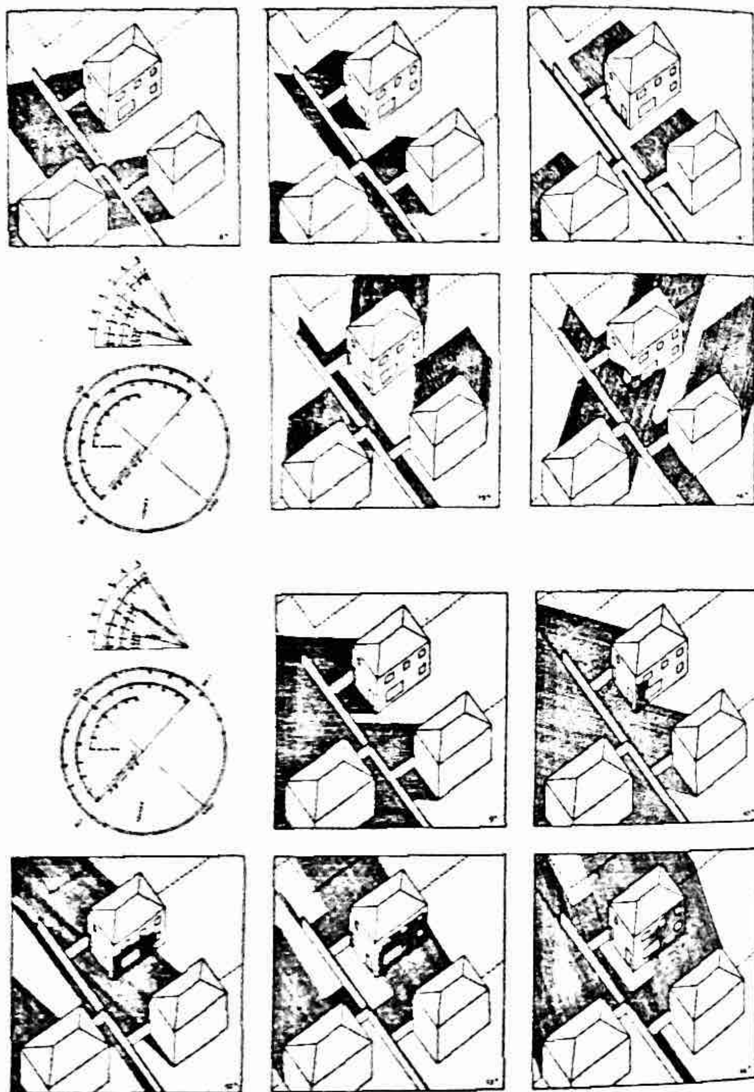
6.

Tuttavia, se ritorniamo al problema della classificazione, intesa come tecnica di analisi ma anche come struttura e sostegno del pensiero architettonico, sia sul piano conoscitivo, sia sul piano dell'individuazione di un procedimento razionale e generalizzabile per il progetto, dobbiamo anche dire che gran parte di quella chiarezza sul piano metodico e di quella apertura sul piano conoscitivo, che abbiamo potuto riconoscere ad esempio in un'opera come il *Manière de bien bastir* di Le Muet, fatichiamo invece a ritrovarla in costruzioni ben più complesse e sofisticate, come sono ad esempio questi lavori a più mani sull'architettura e sulla città e che sicuramente non sono allo stesso livello di linearità e chiarezza.

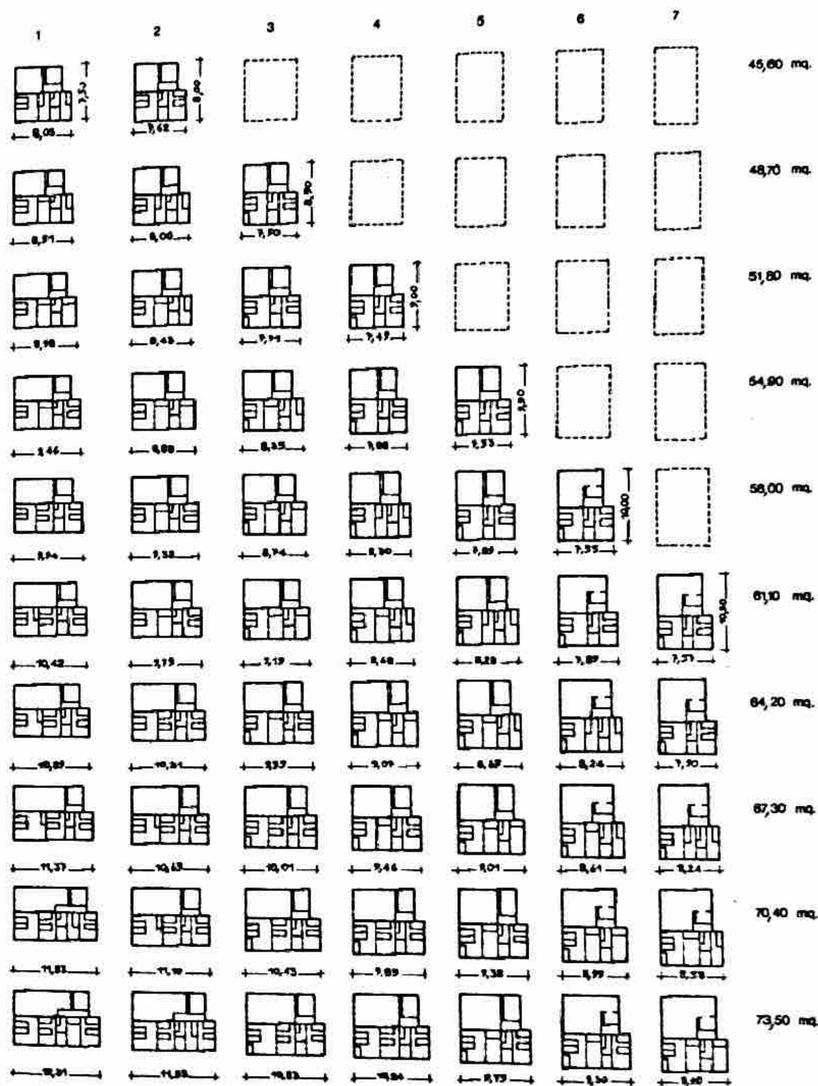
Il valore del contributo del razionalismo, all'interno della più vasta esperienza del movimento moderno, e in particolare di alcune opere - come sono appunto gli studi di un Klein, di un Hilberseimer o anche di un Gropius, malgrado la loro apparente aridità e schematicità - è rappresentato proprio dal fatto che vi è affermata una dimensione scientifica dell'architettura, legata indissolubilmente alla forma stessa del procedimento d'indagine. Il merito del razionalismo è stato quello di aver riportato il problema della funzione a una sua dimensione strettamente tecnica e quindi, sul piano della teoria, a un

suo ruolo di stretta convenzionalità. E, nei confronti dell'ipotesi più generale del movimento moderno sul FUNZIONALISMO, di aver riportato il problema della funzione a una sua lettura che ne rompesse l'ambiguità e il limite angusto, nell'assumere proprio quel limite come condizione necessaria per un'indagine dell'architettura su basi scientifiche.

E qui mi riferisco ancora di passaggio ai lavori di Alexander Klein, alle tavole comparative per il dimensionamento dell'alloggio o a quelle per la determinazione delle condizioni più favorevoli per un determinato tipo di pianta, in quanto esemplari di una scelta analitica che, malgrado i limiti di aridità e schematicità di cui si è detto, riescono secondo me ad andare oltre gli obiettivi dell'analisi stessa. Secondo me la ricerca di Klein (benché fondata in questo caso esclusivamente sull'analisi delle piante) rappresenta anche un modo adeguato e coerente di porre la questione dell'architettura come ideazione, come progetto (per questo insisto a riferirmi a Klein, proprio perché la sua ricerca a prima vista sembra anche la più estranea a una problematica di questo tipo). Nella ricerca di Klein il progetto è visto come momento d'indagine degli elementi che partecipano alla composizione, ma rispetto a tale indagine il progetto diventa altresì un momento di sperimentazione secondo un determinato angolo visuale, è cioè il prodotto di un interesse particolare e insieme una scelta più complessa. Per Klein il progetto è quindi un mezzo per conoscere che ha una sua linea e un suo obiettivo; linea e obiettivo che non sembrano però escludere una conoscenza più diretta e immediata e che si realizza con molta evidenza nella considerazione razionale dell'esperienza storica dell'architettura. Considerazione alla quale non sembra proprio rinunciare, basta pensare ad esempio ai vari edifici della Groß-Siedlung «Bad-Dürrenberg» o ai diversi progetti di case unifamiliari, dove le scelte formali sono molto vicine a quelle della ricerca di un Behrens e sopratutto di un Tessenow. Si tratta di un'esperienza che non possiamo trattare sbrigativamente pro-



A. Klein, *Das Einfamilienhaus* (1934), studi sul soleggiamento: primavera e autunno (sopra), inverno (sotto).



A. Klein, ricerca delle dimensioni più favorevoli
per un determinato tipo di pianta.

prio perché rappresenta il tentativo di rendere esplicito e operante il coincidere, nel momento del progetto, dei principi generali dell'architettura, delle sue leggi, con l'uniformità stessa dell'ordine razionale, cioè a dire con l'uniformità stessa dei temi logici.

[1] KAUFMANN, *Architecture* cit., p. 162.

[2] Mi riferisco in particolare a *L'architettura della città* di A. Rossi, se questo libro rappresenta infatti per un verso il tentativo di ampliare il campo degli studi sull'architettura a quelli di altri settori della ricerca, è pure evidente che questo accogliere ad esempio le interpretazioni più avanzate dei motivi umani delle strutture conoscitive rappresenta in primo luogo la ricerca della conferma di un principio anzitutto metodico. Si vedano anche gli scritti dello stesso Rossi dove, nella definizione di un più ampio concetto di tipologia edilizia, vengono applicate classificazioni fondate su criteri economici, sociologici, ecc. (cfr. ad esempio: *Comunicazione sui problemi metodologici della ricerca urbana*, in *La formazione del concetto di tipologia edilizia*, Venezia 1965, e *Tipologia manualistica e architettura*, in *Rapporti fra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, Venezia 1966).

[3] Cioè la coincidenza del concetto di classificazione con le motivazioni stesse del razionalismo e il carattere di scelta che questa assume di fronte alla possibilità di cogliere «la realtà della vita storicamente vissuta». «...A ceux qui habitent ardemment l'actualité - dichiara SOURIAU in *Pensée vivante* cit., p. VI - volontiers nous envions leur intensité de vie, oubliant qu'abandonnant a tout instant cet instant même, ne possédant en un moment que ce moment même, ce n'est aussi qu'un moment qu'ils auront veçu...» Ciò che qualifica la classificazione è il fatto stesso di essere «une pure distinction de raison que n'accompagne aucune modification objective» (*ibid.*, p. 73), l'opposizione cioè di «forma» e di «materia».

[4] La questione della tipologia, che non è mai stata affrontata in termini sistematici, è emersa solo di recente nelle scuole di architettura. Mi riferisco in particolare a tre autori. G. CANELLA (in *Utopia della realtà*, Bari 1965, p. 69) definisce la tipologia come «la sistematica che ricerca l'invariante della morfologia», egli sembra inoltre attribuire alla scelta tipologica il significato di una scelta culturale, di una vera e propria discriminazione, dove afferma: «Da ciò discende come la scelta dell'invariante venga investita del valore di assunto metodologico, costituisca cioè vero e proprio modello di cultura, in altre parole, sia di fatto la filosofia dell'architetto». Gli altri due autori fondano invece la loro trattazione sulla definizione del termine «tipo» di Quatremère de Quincy e sembrano accettare di questa in primo luogo il fondamento teoretico, cioè il riferimento a un elemento «originario» dell'architettura. C. AYMONINO (in *Rapporti fra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, Venezia 1966, p. 18 e sgg.) mette in primo piano il carattere di «prototipo» dell'esperienza architettonica dell'illuminismo inteso come fondamento per un moderno concetto di tipologia, cioè sembra voler accentuare l'aspetto di sperimentazione connesso al concetto di «tipo». ROSSI (in *L'architettura* cit., p. 30 e sgg.) cerca invece di andare oltre la definizione di Quatremère mettendo in evidenza il carattere di enunciato logico del «tipo» e in ciò sembra avvicinarsi al concetto di «schema», per tornare però alla fine a una definizione di tipo sintetico, «il tipo è l'idea stessa di architettura».

[5] QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire historique de l'Architecture*, Parigi 1832, tr. it.

di A. Mainardi, Mantova 1842, voce *Tipo (Type)*. Fra gli autori che hanno fondato la loro trattazione sulla definizione di Quatremère ricordo in particolare: G. C. ARGAN, *Sul concetto di tipologia architettonica*, in *Progetto e destino*, Milano 1965.

[6] E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, Parigi 1867-1873, vol. IX, p. 343, voce *Unité*.

[7] P. LE MUET, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes, contenant les moyens d'e-lever des bastimens de toutes grandeurs, d'y faire tous les ornamens, commoditez et detachemens qui s'y peuvent souhaiter ensemble des desseins pour bastir regoulierement sur toute sorte de place*, I ed. incompleta del 1623, ed. consultata del 1681 (V ed.)

[8] R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, I ed. 1650, II ed. 1702. Per quanto si riferisce al carattere squisitamente speculativo di que-st'opera, si veda il discorso introduttivo, dal quale stralcio alcune affermazioni: «...Mon principal but étoit de me satisfaire le premier... je n'apprends rien ici de par-ticulier; que les livres d'ou j'ai tiré tout ce que je dis étant fort communs et beaucoup plus amples que le mien...» e più avanti riferendosi agli architetti del passato: «...J'ai rapporté ponctuellement leurs desseins l'un en paragon de l'autre; par un méthode si facile, qu'en un instant on peut voir en quoy et de conbien ils sont differens entre eux: tellement que par le moyen de cette comparaison chacun a la liberté d'en faire choix..., parce qu'ils sont tous dans l'approbation commune».

[9] C. ET. BRISEUX, *L'architecture moderne ou l'art de bâtir pour toutes sortes de personnes*, 1728. «...La maggior parte delle piante delle sue case cittadine risultano condizionate dall'angustia dei lotti, e sono molto poco interessanti...», in KAUFMANN, *Architecture* cit., p. 161.

[10] J.-P. BABELON, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Parigi 1965. Questo volume fa parte di una collana diretta da J. Baudry sull'edilizia residenziale a Parigi. «...Le Muet bâtit sur ce mouchoir de poche (3,90 x 6,80 m) un bâtiment d'une travée élevé d'un rez-de-chaussée, de deux étages carrés et d'un galetas éclairé par un oculus percé dans un fronton... On sait que de telles maisons sont encore nombreuses a Paris; certaines façades se rapprochent même des façades de Le Muet», in BABELON, *Demeures parisiennes* cit., p. 71.

[11] G. DOYON e R. HUBRECHT, *L'architecture rurale et bourgeoise en France*, Parigi 1942.

[12] ARGAN, *Sul concetto* cit., p. 80.

[13] Da questo punto di vista è interessante la lettura in chiave strutturalistica che H. Damich fa del *Dictionnaire...* in VIOLLET-LE-DUC, *L'architecture raisonnée, extraits du Dictionnaire de l'architecture française*, introduzione di H. Damich, Parigi 1964.

[14] VIOLLET-LE-DUC, *L'architecture raisonnée* cit., vol. I, p. VI.

[15] *Ibid.*, vol. VIII, p. 478, voce *Style*.

[16] *Ibid.*, vol. VIII, p. 498, voce *Style*.

[17] Un esempio particolarmente efficace per mostrare questa caratteristica del diziona-rio metodico è rappresentato da: P. FORNARI, *Il nuovo Carena, la casa o vocabolario meto-dico domestico*, II ed. Torino 1888, dove i termini sono appunto analizzati andando dal generale al particolare.

[18] Cfr. ad esempio E. BOCH, *Dictionnaire raisonné d'architecture et de sciences et arts qui s'y rattachent*, Parigi 1877, nel quale l'intento «metodico» è espresso dalla critica che viene fatta del *Dictionnaire* di Viollet-le-Duc: «...Est une histoire architectonique du moyen-âge classée alphabétiquement, plutôt qu'un véritable dictionnaire, ...puisque les neuf volumes dont se compose son ouvrage ne donnent que 515 mots, tandis que notre dic-tionnaire en fournira 8 à 9000...»

[19] *Handbuch der Architecture*, Darmstadt-Lipsia 1889-1924. Opera grandiosa alla quale hanno collaborato i maggiori studiosi tedeschi dell'epoca. È divisa in quattro grandi settori: 1) gli edifici in generale, 2) gli stili dell'architettura, 3) la costruzione degli edi-fici, 4) progettazione, distribuzione e ordinamento degli edifici.

CAPITOLO QUARTO
Il fondamento logico della progettazione: analiticità dell'architettura, manuali, elementi della composizione

NEL CAPITOLO PRECEDENTE si è cercato di mettere in evidenza l'importanza della classificazione e in particolare della classificazione fondata su un parametro convenzionale come mezzo conoscitivo negli studi di architettura.

Dall'esame di alcune opere più significative si sono definiti due caratteri più importanti della classificazione: il primo consiste nel fatto che la classificazione mette in evidenza la corrispondenza fra struttura logica dell'architettura e struttura logica della classificazione stessa, mentre il secondo riguarda il significato che assume il procedimento, inteso proprio come momento di definizione dell'architettura. In ogni caso viene messo in primo piano il PRINCIPIO che l'elemento razionale per eccellenza dell'architettura è costituito appunto dalla sua struttura logica. Questa struttura esprime a sua volta una concezione propriamente formale di quella GENERALITÀ, che è poi il fine stesso dell'architettura nel pensiero razionalista.

Questo stesso discorso è valido naturalmente anche per le classificazioni che vengono fatte in altre discipline, che pure hanno per oggetto la città, gli edifici, ecc., che sono in relazione cioè con l'architettura come costruzione e che possono essere anche molto significative. Ma qui ci siamo occupati prevalentemente delle classificazioni propriamente formali, riferite direttamente all'architettura e che utilizzavano tecniche proprie di questa attività, nell'intento di mettere in primo piano la sua caratteristica analitica. In questo senso il fatto di classificare ad esempio gli edifici secondo il tipo di occupazione del lotto, oppure per le caratteristiche volumetriche, o relative alle

strutture, ai materiali, alla decorazione, ecc., è indifferente: in ogni caso si isola un carattere dell'architettura che diventa descrivibile ed evidente e che rappresenta la raffigurazione in un caso determinato di un principio generale. Il luogo in cui questo principio si manifesta è il PROCEDIMENTO in quanto momento costitutivo e costruttivo vero e proprio, in quanto struttura sia dell'analisi che del progetto.

1.

Il fatto di porre delle NORME, delle regole per l'architettura, nasce dall'esigenza di fondare l'azione sui principi: esse tendono quindi a perpetuarli. Possiamo dire che l'esigenza di queste norme si sostiene sulla necessità di rendere trasmissibili i principi dell'architettura. La costruzione di un sistema di norme prevede infatti una scelta fondamentale, relativa appunto al riconoscimento di tali principi e al significato che ad essi viene annesso. Quindi l'interesse delle opere che si pongono il problema della costruzione di un sistema di regole per l'architettura, e che cercherò qui di esaminare, consiste in primo luogo nella loro esemplarità rispetto a questa scelta. Ma poiché, si è detto, lo scopo delle norme è la trasmissibilità dei principi, vi è un interesse ulteriore per quelle opere e che consiste appunto nella loro verificabilità sul piano didattico. Esse riflettono in ogni caso il bisogno di stabilire UN FONDAMENTO LOGICO ALLA PROGETTAZIONE.

Scopo di questo capitolo è di chiarire l'importanza di questa scelta per l'architettura; e in particolare il suo significato nella costruzione teorica del pensiero razionalista. Dall'esame di alcune opere che considero esemplari cercherò di descrivere non tanto quali siano questi sistemi (cioè su quali principi si fondano, ecc.), ma come si costruiscono, in base a quali scelte e secondo quale procedimento. Parlando della differenza sul piano metodico fra la forma del MANUALE e quella del TRATTATO, si è messa in evidenza una possibile alternativa nella costruzione di un sistema di norme: io cercherò di indicare qui

quelle linee che rappresentano lo sviluppo logico dei presupposti del razionalismo e della scelta razionalista di fronte all'analisi, riconducendola alla costruzione metodica dei manuali. Ma per far questo, per poter isolare questa linea, occorre porsi la questione del valore che, nella costruzione delle opere, viene attribuito alle norme stesse, ai principi e agli elementi dell'architettura.

Diciamo anzitutto che la costruzione di un sistema di norme è intesa a garantire una permanenza, una stabilizzazione dell'architettura, nel senso proprio di una stabilizzazione delle forme. Inoltre, per quanto riguarda la corrispondenza dei sistemi di norme ai principi, il significato teoretico di questi ultimi consiste nella loro generalità rispetto all'esperienza dell'architettura e anche però nella particolare CERTEZZA (nel senso di evidenza e persuasione) che esibiscono. Ma è chiaro che quanto detto resta valido sia nella costruzione metodica dei manuali che in quella dei trattati. Infatti è soltanto di fronte al significato particolare che assumono, nella costruzione teorica, gli elementi dell'architettura (cioè le forme nella loro caratteristica analiticità), che si distacca la scelta del pensiero razionalista rispetto ad altre direzioni. E in particolare si distacca rispetto a una particolare linea che cercherò anch'essa di descrivere, allo scopo di mettere in evidenza una posizione che mi sembra ancora molto attuale e a cui far corrispondere invece la forma del trattato.

Queste due direzioni si distinguono rispetto al significato che, in vista del progetto, viene attribuito agli elementi dell'architettura, visti nella prospettiva della loro storia. La prima corrisponde alle condizioni stesse di quel principio fondamentale dell'architettura messo in evidenza nel discorso sulle classificazioni: essa riconduce il problema di una valutazione dell'architettura alla considerazione della sua forma logica, cioè della successione logica delle scelte. In tal senso è esclusa sia una valutazione progressiva dell'architettura, che non si identifichi col fine conoscitivo di questa, sia anche un atteggia-

mento rispetto al significato della forma architettonica, che non si identifichi con il suo carattere conoscitivo rispetto alle forme storiche, cioè in particolare con il suo carattere RIFERENTE rispetto all'esperienza storica dell'architettura (Loos dice: «Ein architekt ist ein maurer, der latein gelernt hat»). In ogni caso il suo significato è tutto incluso nelle forme stesse, cioè a dire nei principi. La seconda direzione invece riconduce in generale il problema di una valutazione dell'architettura al suo significato più propriamente umano (culturale, antropologico, ecc.), e quindi anche al valore emozionale della forma (al suo carattere EVOCATIVO, ecc.), il cui valore consiste appunto in tutto il cammino percorso per compierla e anche nel suo movente originale. La sua considerazione è pertanto legata alla complessità della realtà che si rispecchia nella forma e il suo significato consiste in primo luogo nelle idee ad essa collegate.

A ben vedere queste due posizioni rappresentano i due estremi di uno stesso discorso che ha al centro l'esperienza storica dell'architettura: quindi possono esser guardate come alternative solo fino a un certo punto. La prima si fonda su un presupposto abbastanza chiaro: essa postula in definitiva che tutto il significato umano delle forme dell'architettura (il loro perché) sia già espresso nelle forme del passato. Ma già a questo punto si rende necessaria una precisazione: un conto è affermare che l'architettura antica rappresenta il modello di ogni architettura e un altro è quello di riconoscervi i suoi principi immutabili. È questa una precisazione che si rende necessaria solo se guardiamo la storia dell'architettura da un certo momento in poi. Se guardiamo ad esempio a un suo famoso passaggio, alla «Querelle des anciens et des modernes», vediamo che quel lontano dibattito esprime con chiarezza proprio questa alternativa. Infatti, benché la «Querelle» si svolga intorno alle questioni della letteratura, noi possiamo riconoscervi i due estremi di questo stesso discorso. La posizione d'intransigenza dei Boileau, dei La Bruyère fondata sull'indagine razio-

nale delle opere dell'antichità e sulla considerazione che queste rappresentano in definitiva il solo dato certo. E gli argomenti ad esempio di un Perrault, appassionati e fragili nel loro assimilare il progresso delle lettere al progresso scientifico, che esprimono tuttavia una posizione di rinnovamento e di rifondazione. Due posizioni diverse quindi che si differenziano anzitutto sul piano della loro aspettativa. E proprio in questo consiste, secondo me, la loro attualità.

2.

La prima direzione, che ho fatto corrispondere alla scelta del razionalismo, considera quindi che il significato dell'architettura sia incluso stabilmente nelle opere che si sono realizzate nel tempo, nelle quali è appunto fissato per sempre. In tal senso il fare architettura rappresenta un'azione che non può prescindere da queste opere e che consiste proprio in un loro rinnovamento: rinnovamento che si fonda sulla loro considerazione razionale. Il fare architettura consiste quindi in questa relazione fra presente e passato, si distacca dalle condizioni immediate per considerarle in una prospettiva unitaria della cultura e della storia.

«TOUT EST DIT ET L'ON VIENT TROP TARD depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé...», comincia così il trattato dei *Caractères* di La Bruyère: ciò vuol dire che il significato umano dell'architettura, come anche il riferirsi dell'architettura a delle idee fondamentali, è già tutto espresso nelle opere. Le opere sono una spiegazione di questi concetti, ma il fatto importante non è COME si sia stabilito questo rapporto fra idee e architettura, ma il fatto stesso CHE si sia stabilito, e anche che si sia stabilito per sempre. Fare architettura significa penetrare sempre più a fondo in questo rapporto, significa conoscere sempre più a fondo: «Il faut chercher seulement à penser et à parler juste, sans vouloir amener les autres à notre goût et à nos sentiments...»[1]. Di qui

l'importanza di una riflessione sull'esperienza dell'architettura ordinata secondo regole proprie della ragione. E di qui anche l'importanza del procedimento, della struttura logica del procedimento di definizione formale.

I principi dell'architettura sono quindi tutti inclusi nelle opere realizzate, essi sono la definizione stessa di architettura. Le regole non possono che fondarsi su questi principi e devono essere valutate in base a questa loro corrispondenza. Al principio generale dell'architettura, che si mette in evidenza ad esempio nelle classificazioni, corrisponde la forma del procedimento, cioè la successione logica delle scelte come norma fondamentale. E proprio il tradurre questa norma sul piano operativo rappresenta lo scopo ultimo di quelle opere che si sono poste il problema di un'indagine razionale dell'architettura e dei suoi elementi. La classificazione rappresenta infatti, lo si è detto più volte, il punto in cui analisi e progetto, nella comune finalità conoscitiva e nella comune ricerca di generalità, si avvicinano fino a coincidere. L'esperienza dell'architettura corrisponde a questa norma fondamentale e quest'ultima diventa un elemento certo di giudizio per l'architettura[2]. Questa corrispondenza si mette in evidenza ad esempio nell'applicazione del metodo comparativo, nel trattato di Le Muet la razionalità di ogni soluzione viene confermata dal concreto insieme ordinato di tutte le soluzioni.

Di certo L'ARCHITETTURA SONO LE ARCHITETTURE, non c'è quindi teoria dell'architettura che non sia anche nell'esperienza dell'architettura: ma secondo questa angolazione particolare questa affermazione indica con ancor maggiore evidenza proprio LA RELAZIONE CHE UNISCE NEL TEMPO LE ARCHITETTURE: il fare architettura consiste in questa relazione atemporale nella quale si manifesta la corrispondenza di un'architettura con la norma che la governa. L'affermazione di La Bruyere è definitiva. Si tratta di una scelta precisa e inequivocabile, essa rappresenta una limitazione e nello stesso tempo l'assunzione consapevole di questa limitazione, una

limitazione progressiva perché intesa a costruire l'azione su base logica. In base a questa scelta anche la questione del significato delle forme dell'architettura acquista una dimensione precisa. E affermare che il rapporto fra idee e forme è per sempre stabilito e incluso nelle forme del passato equivale a limitare la relazione fra progetto ed esperienza storica dell'architettura al piano appunto formale. Poiché «tutto è stato detto», il progetto non può essere che TAUTOLOGIA rispetto all'esperienza della storia.

Il discorso si riduce cioè a nozioni determinate e circoscritte: si è tentati di parlare di termini rivolti al significato strettamente conoscitivo delle forme, come sono ad esempio quelli di «SINONIMIA» e di «EQUIVALENZA». In ogni caso tautologia è qui intesa in senso progressivo, nell'accezione logica del termine, cioè come ripetizione, come approfondimento sul piano conoscitivo (il progetto inteso come «attività conoscitiva determinata»), come limite e contemporaneamente come esaltazione di esso, come affermazione di libertà sul piano proprio intellettuale, dell'esperienza individuale. Per questo ho parlato all'inizio di questo capitolo di carattere RIFERENTE delle forme del progetto di fronte all'esperienza storica: questo termine mette in evidenza la scelta sintattica e formale rispetto alla relazione che si stabilisce fra presente e passato. Il carattere riferente dell'architettura è perciò inteso nel senso che non si rimanda al significato emozionale, umano, ecc. dell'architettura, ma ai tipi di essa e all'ordine con cui si presentano. In questo modo il problema del fare architettura è rivolto a conoscere il SENSO delle forme e degli elementi, cioè la relazione che si stabilisce fra gli elementi dell'architettura, il loro ruolo nel procedimento.

Il senso degli elementi, cioè la loro stabile e reciproca relazione, e la caratteristica riferente, cioè il radicamento delle forme nella storia, definiscono la scelta del razionalismo di fronte al progetto. Ma parlare di senso significa riferirsi appunto anche all'ordine con cui gli elementi si presentano, alla loro

logica successione, al procedimento inteso come luogo logico degli elementi. E proprio questo rapporto fra struttura logica ed elementi mette in gioco la questione forse più importante relativa alla scelta del razionalismo. Infatti, se il principio fondamentale dell'architettura è costituito dalla sua stessa struttura logica (così come risulta anche sul piano analitico), le norme dell'architettura sono norme logico-sintattiche, e da questo punto di vista diventa centrale per il pensiero razionalista la questione dell'esistenza di ORDINI LOGICI DIFFERENTI e quindi anche la questione della costruzione di possibili ordini logici. E proprio nel significato che assume questo doppio aspetto della questione nell'esperienza del razionalismo - quello dei possibili ordini logici e quello dell'esperienza storica dell'architettura che rimanda invece a un ordine logico fondamentale - risiede l'apertura a diverse possibili sperimentazioni (nel cap. 6 riprenderò questo discorso riferito al razionalismo tedesco).

In ogni caso ci riferiamo qui, in senso affatto generale, a un modo d'intendere l'architettura che rimanda a un suo carattere di EVIDENZA, per così dire, e unicità (carattere che è proprio di ogni opera) e per ciò stesso di autonomia, che nega di fatto una sua spiegazione che non sia essa stessa, in ciascun esempio come costruzione autentica. L'architettura intesa come unico dato, l'architettura come unico riferimento dell'architettura. Nella sua lezione introduttiva al corso di teoria dell'architettura all'Ecole des Beaux Arts (28 novembre 1894) J. Guadet dice ai suoi allievi:

> Il faut que vous puissiez vous dire: Voilà une salle que j'aimerais étudier dans le caractère des salons de Versailles, ou des salles du Palais du Louvre, ...ce pavillon devrait avoir l'ampleur de ceux de notre Place de la Concorde, ou l'élégance de ceux de la Chancellerie à Rome. Je pourrais multiplier indéfiniment ces exemples; en voilà suffisamment pour montrer ce que sont, suivant moi, les éléments de la composition...[3];

il carattere di evidenza dell'architettura riporta di nuovo al significato propriamente conoscitivo del progetto. Ma questa frase di J. Guadet dice anche molto di più: Guadet va oltre questo aspetto dell'architettura e, nell'affermare che il senso impresso in ogni opera agli elementi dell'architettura è ciò che li trasforma in ELEMENTI DELLA COMPOSIZIONE, pone di fatto e con chiarezza la questione di possibili ordini logici differenti. Tuttavia, coerentemente con i suoi presupposti positivi, il discorso di J. Guadet individua due soli sbocchi possibili al problema dell'istituzione di un sistema di norme: o i principi sono espliciti e quindi fissati in un determinato momento dell'esperienza storica (e questo stesso momento acquista quindi carattere di norma), oppure non c'è alternativa all'indagine e all'approfondimento costante dei principi attraverso lo studio delle opere:

> Comme les axiomes, les principes ne se démontrent pas, sinon par l'éternelle supériorité des œuvres qui les ont le plus fidèlement respectés. C'est la constante conformité des œuvres aux principes qui fait les grandes époques artistiques, ces époques qui méritent le beau nom de classiques, celles dont les œuvres sont dignes de méditation et d'étude, et nous transmettent par d'éloquents examples la conscience même de l'art à travers les âges. Les principes ne sont pas une servitude, ils sont une lumière...[4].

Un processo di analisi che non può quindi prevedere un limite oltre il quale diventa progetto. L'analisi è speculazione, essa è lontana dal progetto e quest'ultimo non può logicamente basarsi su quella, ma poiché si fonda anzitutto sull'esperienza, è certo che la comprende per intero. L'analisi non può mai produrre le norme, essa mette in evidenza i principi, ma è anche certo che il passaggio dagli uni alle altre è tutto incluso nelle forme realizzate dell'architettura.

Per quanto riguarda le opere teoriche che possono esser riferite alla scelta del razionalismo, non si può certo parlare di

trattato d'architettura in senso canonico. Mentre il manuale, inteso come speculazione e come scelta, inteso come esemplificazione che mette in evidenza le norme, rappresenta un'alternativa concreta al trattato tradizionale. Il manuale sembra essere infatti la sola forma di trattazione che consente (nel senso proprio del discorso di Guadet sugli elementi della composizione) di costruire una teoria fondata oltre i principi.

Le opere teoriche più importanti del razionalismo tedesco ad esempio devono esser considerate tutte dei manuali in questo senso. Si pensi al *Großstadtarchitektur* di Hilberseimer, dove gli elementi più importanti e innovativi della ricerca dell'architettura del movimento moderno concorrono a impostare un discorso sulla città europea, sulla sua tradizione costruttiva e sulla sua dinamica a partire dagli elementi di questa tradizione[5]. Ma si pensi sopratutto ai manuali più tradizionali, come gli esemplari manuali di teoria urbanistica, dallo Stübben al Wolf, ecc., fino allo *Handbuch des Wohnungswesen und der Wohnungsfrage* di Rudolf Eberstadt. Opera in cui l'esperienza delle grandi risoluzioni urbane del passato e le esperienze contemporanee più significative si uniscono e concorrono a indicare una più generale scelta di architettura e insieme una definita idea di città. In opere come questa l'esemplificazione rappresenta la costruzione pezzo per pezzo della definizione stessa di architettura della città, nel senso cioè che un disegno o un progetto dell'autore o di un contemporaneo e un monumento o un impianto urbano del passato hanno lo stesso valore rispetto alla costruzione teorica, e anche lo stesso obiettivo di evidenza. Non si chiede cioè al lettore un'interpretazione, una partecipazione personale al manuale, in quanto la successione delle proposizioni, come quella degli esempi, è univoca ed evidente, essa ha cioè valore di NORMA.

Testi, come questi che ho ricordato, sono di fatto un contributo fondamentale; ci si può render conto cioè dell'inestinguibile forza propulsiva di tutto un filone di studi e di ricerche, nel quale, del resto, sono anche da ricercare le radici più

certe dei vari Klein, Hilberseimer, ecc. Gli scritti del razionalismo tedesco fra le due guerre si riallacciano in modo evidente a questa esperienza che, attraverso una scelta storica ordinata, indicava anzitutto una linea operativa, oltre che una definita idea di città e di architettura. L'influenza che queste opere hanno esercitato, per non parlare della loro portata sul piano proprio scientifico, è testimoniata dalla generalizzazione di quella idea di città che in essi si affermava come logica conseguenza della città dell'Ottocento, come aggiornamento e razionalizzazione dei suoi elementi costitutivi; quell'idea di città che ha influito in modo determinante sugli studi urbani successivi così come sui piani delle più importanti città tedesche. Dalla definizione dello ZONING al tema della SIEDLUNG come punto centrale della questione dell'abitazione, come problema d'architettura e come elemento d'individuazione formale della città.

L'opera teorica di L. Hilberseimer ne è un esempio, un esempio in cui questa influenza è particolarmente evidente. Nell'impianto stesso del discorso condotto sulla città, nel modo caratteristico di far avanzare ipotesi alternative e sostanzialmente equivalenti, nella ricerca tipologica diretta all'individuazione di elementi ripetuti e consolidati, si definisce infatti una linea concreta e avanzata per affrontare i problemi della città, dei suoi elementi costitutivi e del loro rapporto sempre diverso col territorio circostante. Sono questi anche gli elementi distintivi di un definito tipo di trattazione che lo pongono su un piano diverso rispetto ai trattati tradizionali. Dove la risposta operativa è vista appunto come approfondimento e perfezionamento di quegli elementi che appaiono consolidati nell'esperienza storica, di alcuni tipi fondamentali che si ripetono pressoché uguali a se stessi, in una prospettiva unitaria e per una costruzione ordinata e più comprensibile della città[6].

Certo l'elemento più immediato ed evidente, sul piano proprio operativo, di un'opera come ad esempio lo *Handbuch...* di R. Eberstadt è rappresentato dall'indagine delle condizioni

dell'abitazione urbana (il rapporto con i successivi regolamenti edilizi e di polizia urbana, la considerazione della MIETKASERNE come problema anzitutto politico, ecc.) condotta in una prospettiva di razionalizzazione e di progressiva modernizzazione delle condizioni di vita nella città. Ma queste stesse condizioni, poiché vengono riconosciute in quei fatti ed elementi che da sempre costituiscono la città e sui quali del resto si era fondata la città europea nella sua espansione e nella sua definizione architettonica (e qui ad esempio la MIETKASERNE vista invece come il prodotto della manipolazione e deformazione di un tipo urbano sperimentato e consolidato), si presentano anzitutto come il risultato di un'antica esigenza e di una vasta sperimentazione. Su questi elementi si imposta infatti ad esempio la trattazione esemplare dello HOF, della casa a corte, (dai «beguinnages» nord-europei, alla «Fuggerei», ecc. fino ai «Wohnhöfe» dei più recenti piani di espansione) come elemento generatore di vere e proprie parti della città architettonicamente caratterizzate, cioè come elemento privilegiato d'individuazione architettonica della città. Oppure l'analisi della tradizione urbana delle WOHNSTRASSEN, delle vie residenziali, o della KLEINHAUS, la casa unifamiliare, cioè la trattazione di tutti quegli elementi costitutivi della città, visti proprio nella loro prospettiva culturale e umana, che collocano la SIEDLUNG in una linea storica vitale e progressiva. Ben lontana in ogni caso da quella lettura parziale e schematica che la vuole uno strumento efficiente, ma miope e carente proprio sul piano culturale e umano, dell'urbanistica tedesca fra le due guerre.

3.

Si è parlato, all'inizio del capitolo, di un diverso tipo di lettura dell'esperienza storica, di un'altra angolazione, secondo cui si è diretto il pensiero architettonico nella ricerca di un sistema di norme, che, si è detto schematicamente, riconduce il problema della conoscenza e valutazione dell'architettura alla

considerazione del suo significato originale e quindi simbolico. Una direzione delle scelte che si sofferma quindi in particolare sul carattere evocativo delle forme, il cui senso consisterebbe anzitutto nelle idee ad esse collegate. - Questa caratteristica evocativa dell'architettura è stata recentemente indagata in modo esemplare da A. Rossi nel suo libro *L'architettura della città*, sopratutto in quella parte in cui viene analizzato il concetto di «locus» come elemento d'individuazione dell'architettura, dove viene posta cioè nello studio della città appunto la questione del significato delle forme architettoniche, il significato rituale dell'architettura, della ripetizione, ecc., il rapporto col mito, ecc. Non si può quindi che rimandare a questo studio recente e già fondamentale dal momento che rappresenta anche il tentativo più avanzato di trattare in forma sistematica l'aspetto qualitativo degli elementi costitutivi della città. L'obiettivo che mi propongo in questo paragrafo è tuttavia quello di isolare questa direzione delle scelte perché corrisponde secondo me, in particolare nelle opere teoriche, a una forma di argomentazione più direttamente riconducibile a quella dei TRATTATI della tradizione. Anche se naturalmente molto diversa nei risultati, ma in ogni caso più vicina a una scelta di questo tipo, e che si distingue quindi nettamente dalla scelta manualistica, così come l'abbiamo intesa nelle pagine precedenti. Il rapporto fra idee e forme che sta alla base di questa direzione delle scelte è infatti molto prossima, proprio in questa sintetica identificazione di forme e idee, a quei principi, a quelle leggi eterne della natura, ecc. che erano anche il sistema di riferimento di gran parte dei trattati canonici. Diciamo quindi che, secondo questo orientamento delle scelte, le forme dell'architettura, definite anzitutto dalla loro qualità evocativa, quanto più sono in grado di esprimere la loro motivazione originaria, tanto più hanno la possibilità di corrispondere alle esigenze più profonde e radicate dell'uomo, di riprodurre cioè quelle condizioni per le quali forme e idee si erano identificate e confuse. A questo aspetto dell'architettura si è quindi

rivolto il pensiero teorico nel tentativo di dare basi certe e non dissimulate dalla sperimentazione dell'architettura, nel tentativo cioè di rifondare l'architettura sui suoi elementi originali.

> La sola architettura – scrive l'abate Laugier nel suo celebre *Essai sur l'Architecture* – è stata abbandonata fino ad oggi al capriccio degli artisti, che ne hanno dato i precetti senza discernimento alcuno. Affidandosi al caso, essi ne hanno fissate le regole solamente sull'indagine degli edifici antichi. Essi ne hanno copiato gli errori con lo stesso scrupolo con cui ne hanno copiato le bellezze: dal momento che mancavano principi per distinguerli, essi si sono imposti l'obbligo di confonderli...[7].

Si manifesta cioè in questo discorso, riflettendo del resto un'esigenza ormai diffusa nella seconda metà del XVIII secolo, il bisogno di una RIFONDAZIONE dell'architettura sui suoi elementi di certezza, sulla sua stessa capacità di continuare a esprimere una «verità» originale. Una rifondazione che si basi quindi sui principi stessi dell'architettura: dove però quei principi, se da un lato rappresentano qualcosa che è incluso nell'esperienza dell'architettura e di cui quest'ultima è l'espressione autentica, dall'altro sono anche qualcosa che viene prima dell'architettura stessa, nel loro manifestare appunto il bisogno di architettura: la ragione di essere dell'architettura al suo formarsi. «Perciò io concludo e dico – scrive ancora Laugier – che vi sono in architettura delle BELLEZZE ESSENZIALI, indipendenti dall'abitudine dei sensi e dalle stesse convenzioni umane...»[8]. Queste bellezze essenziali vogliono rappresentare la traduzione diretta dell'idea nella forma: l'architettura cioè intesa come segno, come testimonianza, il cui significato quindi è tutto compreso nel suo ruolo di mediazione fra forme e idee. È difficile dire quanto questo angolo visuale possa influire su una ricerca nel campo dell'architettura, perché è appunto difficile valutarne la portata per esempio nel momento del progetto. Tuttavia diventa particolarmente inte-



M. A. Laugier, *Essai sur l'Architecture* (1775), frontespizio.

ressante e significativo quando, come appunto nel caso di Laugier, viene assunto per costruire un vero e proprio sistema di norme. Le norme in questo caso devono costruirsi sui principi, cioè sui moventi stessi divenuti forme e quindi principi. La forma originale racchiude il significato originale dell'architettura grazie al quale ha preso forma e anche tutto il cammino percorso per compiere questa identificazione. Qui il fatto fondamentale è costituito proprio dal COME si è stabilito questo imprescindibile rapporto fra idee e forme. Questo «come» è rappresentato sinteticamente dalle forme semplici e originali dell'architettura, da quelle forme cioè che nella loro condizione di ARCHETIPI sembrano incarnare il contenuto stesso e la motivazione umana dell'architettura. Queste forme non soltanto rappresentano i principi immutabili secondo cui si è definita nel tempo l'architettura, ma ne configurano altresì la NORMA, in quanto l'architettura deve ritornare a quelle forme nel suo processo di rifondazione. Il processo di rifondazione riporta quindi il problema dell'architettura alle sue condizioni originali, ma lo riporta anche al punto in cui l'architettura è già interamente definita. A quel punto cioè in cui l'architettura è già un FATTO SINTETICO, essendo tutt'uno col suo significato, in cui essa vive ormai di vita autonoma e nulla può essere aggiunto per meglio definirla o per una sua comprensione più vera. Si capisce che in questo caso l'ESEMPLIFICAZIONE, nel processo di costruzione di un sistema di norme, il riferirsi alle opere realizzate nel tempo, non ha più il significato teoretico che ha ad esempio nei manuali di cui si è parlato più sopra, né ha senso una trattazione sistematica di tali esempi. Una esemplificazione implicherebbe infatti che l'elemento originale fosse rimasto integro nelle opere nel corso del tempo, ciò che è contraddetto invece dal motivo stesso della rifondazione. Per questo un'eventuale esemplificazione avrebbe il significato di UN RIFERIMENTO MERAMENTE ALLUSIVO. Il trattato consiste infatti nella descrizione degli elementi fondamentali dell'architettura ridotti sinteticamente al loro

motivo. Si pensi ai trattati dell'illuminismo, riferiamoci ancora all'*Essai sur l'Architecture* dell'abate Laugier. È naturale che l'intento di rifondazione rimandi anche alle prime manifestazioni della costruzione, alla sua forma primitiva, per esempio alla CAPANNA PRIMITIVA, su cui appunto Laugier fonda la sua trattazione.

> La piccola capanna rustica che io descriverò - scrive l'abate francese - è il modello su cui furono immaginate tutte le meraviglie dell'architettura. È nell'accostarsi nell'esecuzione alla semplicità di questo primo modello che si sfuggono gli errori essenziali, che si raggiunge nelle scelte la vera perfezione... Tutte le bellezze sono contenute nelle parti essenziali, mentre tutte le libertà sono contenute nelle parti introdotte dalla necessità... Non perdiamo di vista la nostra piccola capanna rustica. Io non vedo in essa che delle colonne, un piano o trabeazione e un tetto a falde, le cui due estremità formano quello che noi chiamiamo frontone... Io concludo quindi e vi dico: in ogni genere di architettura non v'è che colonna, trabeazione e frontone che possano entrare in modo essenziale nella composizione. Se ognuna di queste parti si trova collocata in modo conveniente, non vi sarà nulla da aggiungere perché l'opera sia perfetta...[9].

Il processo è molto chiaro ed esposto in modo inequivocabile: uno soltanto è il modo per far corrispondere l'architettura all'esigenza di verità, alla ricerca di una rigorosa sincerità espressiva, una volta impostato con chiarezza, il processo diventa lineare e conseguente. La portata (e anche la fortuna) di una impostazione teorica come questa si spiega, secondo me, nella grande apertura che essa consente sul piano della SPERIMENTAZIONE FORMALE, proprio nel suo vincolarsi ai motivi essenziali dell'architettura. Benché a prima vista possa sembrare contraddittorio, è infatti dall'applicazione di questo rigoroso principio che vengono tutte le aperture possibili, che si liberano tutte le diverse possibili interpretazioni. Una volta fissati i pochi essenziali elementi di base, ad esempio nella geo-

metria elementare o nelle forme semplici di un passato remoto fuori dalla storia, il processo è aperto a ogni possibile risultato e conseguenza. Tanto più coerente quanto più farà risaltare la forma elementare da cui ha preso le mosse.

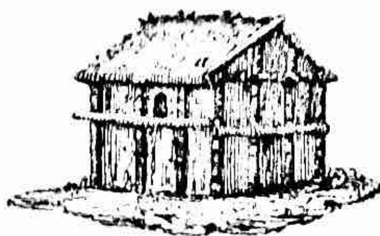
«L'ARCHITECTURE PARLANTE» di Ledoux è stata assunta fin troppo spesso a rappresentare questo processo e le infinite possibilità ad esso connesse: il Ledoux barocco, il classicismo di Ledoux, il surrealismo di certe combinazioni formali inusitate, ecc. Effettivamente l'architettura di Ledoux rappresenta con molta evidenza questo processo. E anche il suo rovescio, cioè oltre la capanna primitiva verso la costruzione (la ricostruzione) della natura stessa: dalla capanna primitiva, attraverso la natura (il grande albero de «l'abri du pauvre») e la scoperta della materia naturale, fino all'antro naturale. In Ledoux ad esempio la «rocaille» viene riproposta non più come elemento accessorio o decorativo, ma diventa come la colonna o il timpano un ELEMENTO DELL'ARCHITETTURA. Come i rami che compongono la «piccola capanna rustica» riprodotta nel frontespizio del trattato di Laugier[10]. Non a caso gli scritti di Le Corbusier, per esempio, sono molto vicini, anche nella forma dell'esposizione, agli scritti teorici dell'illuminismo francese[11]. Ciò che li avvicina di più è proprio quello spirito di certezza e di fiducia nelle proprie forze e nei propri principi che manifestano sempre i suoi scritti. Infatti anche in Le Corbusier il processo deduttivo si innesta sempre su alcuni postulati di base fondamentali. E questi postulati, anche quelli che sembrano dipendere di più da una lettura strettamente funzionalistica, hanno lo stesso valore - e la stessa sinteticità - di quel richiamo alle origini, al GRADO ZERO dell'architettura, che abbiamo riscontrato nel trattato del Laugier. Le dichiarazioni di Le Corbusier, le sue affermazioni lapidarie, fanno intendere di possedere la chiave per penetrare e svelare le motivazioni stesse dell'architettura. Ma questi veri e propri assiomi non possono venir spiegati oltre la loro straordinaria evidenza, e tantomeno possiamo considerarli delle




W. Chambers, *la* capanna primitiva (1759).



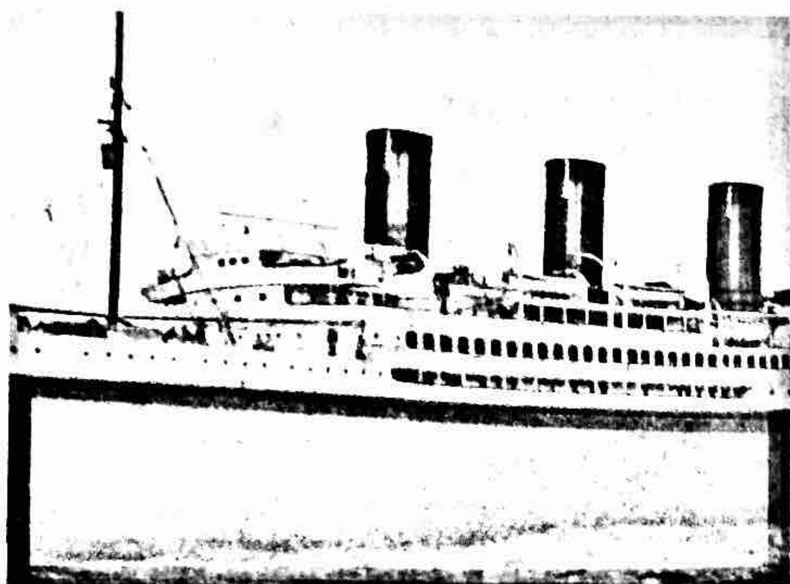
C. N. Ledoux, «L'abri du pauvre» (1804).

F. Milizia, la capanna primitiva (1817).



Centrale eletrique de Gennevilliers, Turbine de 40.000 kw.



Paquebot *France* construit par les Chantiers de Saint-Nazaire.

Le Corbusier, da *Vers une architecture* (1923).

norme che hanno una qualche validità sul piano operativo. Per Laugier, come sarà poi per Le Corbusier, si stabilisce una gerarchia fra gli elementi dell'architettura fondata sulla loro corrispondenza a quelle che considera le matrici certe dell'architettura stessa, fondata cioè in ultima analisi sulla loro capacità di riflettersi in una immagine sintetica, in una figura simbolica. Infatti questa scelta porta inevitabilmente a una mitizzazione di quegli stessi elementi originari dell'architettura e quindi anche a una loro interpretazione che presuppone la loro disponibilità ad essere tradotti in poetiche diverse. La capanna primitiva, come luogo di tutti i moventi, come luogo originale e incontaminato, come luogo delle norme stesse dell'architettura, rappresenta proprio sul piano normativo, sul piano cioè della sua trasmissibilità, una direzione per la ricerca fondamentalmente illusoria: essa non dice nulla infatti dell'architettura per il fatto stesso che la precede del tutto, per il fatto che ne precede l'esperienza. La fortuna che ha avuto la capanna primitiva presso gli architetti e i teorici dell'illuminismo, il suo grosso valore simbolico sia per i sostenitori che per gli avversari, nel dibattito, negli scritti e nelle stesse opere (quasi tutti disegnano una loro capanna più o meno primitiva), può essere avvicinata, secondo me senza troppo scandalo, alla fortuna che ha avuto presso gli architetti del movimento moderno, sia sul piano teorico che su quello pratico, l'immagine del TRANSATLANTICO (la tipologia elementare, la costruzione modulare, ecc. del grande piroscafo moderno) - in fondo nient'altro che un'esemplificazione ad uso pratico di quell'altro grande mito che è la MACCHINA, il mondo della tecnica, la FORMA TECNICA, ecc. - come figura sintetica di riferimento, come ideale obiettivo di un processo che si sarebbe voluto avviare nel campo dell'architettura e dell'abitazione in particolare. Anche se questo può esser visto come un accostamento un po' grossolano sul piano dei contenuti e delle idee collegate alle forme dell'architettura, è invece significativo, secondo me, sul piano metodico proprio per il carattere sinte-

tico di entrambe le figure di riferimento. Se è indiscutibile infatti il valore strumentale di figure retoriche come questa, ad esempio sul piano della polemica sollevata dal movimento moderno sulla questione di industria e artigianato o su quella, certo più propria e interessante, che riguardava il ruolo della decorazione nella nuova architettura, non possiamo però non riconoscere il loro carattere sostanzialmente illusorio in vista di una rifondazione dell'architettura. Del resto la questione di un sistema di norme per il progetto, basato sul riconoscimento dei principi, si pone sempre rispetto a un preciso obiettivo, obiettivo che sta tutto all'interno dell'architettura stessa. Si pensi ad esempio al processo di progettazione di Mies van der Rohe: si fonda sui più comuni e sperimentati elementi dell'architettura, quelli che ritroviamo nell'architettura di ogni tempo, e consiste in un processo di continuo e progressivo affinamento di pochi tipi e forme fondamentali, è un procedimento che mira all'essenziale, ma che considera l'essenziale come un fine ultimo, qualcosa cioè che non si realizza mai, né tantomeno in un punto determinato della storia, ma che invece la percorre per intero, appunto come un processo. Un processo che è progressiva astrazione, cioè allontanamento dalle forme reali (per ritornarvi solo alla fine) e nello stesso tempo avvicinamento al concreto, alla forma stessa del concreto (ciò che è al centro dell'esperienza storica appunto).

Il fatto quindi di sostituire a un sistema di norme una FIGURA RETORICA, sia essa astorica e quindi gravata di tutta un'elaborazione di tipo prevalentemente intellettuale, come la «capanna primitiva», o sia invece l'estensione al campo dell'architettura di qualcosa che è concreto ma che sta fuori da quella esperienza, come riferimento emozionale, come suggestione che passa da un campo a un'altro, come appunto il transatlantico che tanto entusiasma Le Corbusier, questo non può certo esser visto come elemento di progresso, come un passo avanti, compiuto nel senso di un maggior chiarimento sul piano metodico, o nel senso di favorire una trasmissibilità dei

principi. La costruzione di questi slogans formali, di questo punti di riferimento apparentemente decisivi, proprio perché si poneva come unica alternativa, come teoria vera e propria, ha rappresentato senza dubbio un momento di stallo, se non di regresso, per quanto riguarda il problema di una fondazione scientifica del processo di progetto – si pensi ancora al discorso sulla FORMA TECNICA, alla linea sperimentata da Gropius con il Bauhaus e al valore che questo stesso tema ha avuto invece in altre esperienze come metafora, come riferimento allusivo al mondo delle macchine, alla nuova civiltà industriale, alla nozione di progresso, ecc. –[12]. In ogni caso questa scelta nel momento stesso in cui sembrava porsi come elemento di rinnovamento il più delle volte ha invece finito per rivelarsi una barriera al chiarimento dei problemi più decisivi dell'architettura. E a ben vedere nel perpetuarsi di questo atteggiamento, che è volto sì alla riflessione sull'esperienza, ma spesso anche a un sostanziale disimpegno sul piano conoscitivo, vi sono tutti gli elementi per una riflessione attuale.

Di fatto ogni rifondazione può essere ricondotta, nel suo carattere di esclusività e intransigenza, a una prioritaria scelta morale: i suoi principali punti di riferimento si esprimono anzitutto come COMANDI MORALI, e di questi hanno tutta la fragilità e anche l'ambiguità. Ciò che resta dei discorsi di un Le Corbusier, ciò che è più immediatamente percepibile e che resta come un segno indelebile e che continuamente riaffiora nell'opera è proprio il gesto morale (non so come definirlo altrimenti) audace e intransigente così come sono le forme nei suoi progetti; e quindi la teatralità (e l'autorità) di quel gesto che vuole essere anche la promessa, realizzata nelle forme dell'architettura, di un nuovo umanesimo. Il suo significato si riduce sempre più al campo individuale, esso si spiega in quanto norma soltanto nella dimensione e nell'opera di Le Corbusier stesso. La «MACHINE À HABITER» ha la sua sola ragionevole spiegazione nell'UNITÉ D'HABITATION, ma questa non rappresenta né un principio, né riesce a diventare una

norma, essa resta appunto una grande architettura, un'architettura esemplare. Da questo punto di vista si spiega anche il ruolo assunto e sostenuto da personaggi non direttamente implicati nel processo di progetto (e anche la loro importanza), il ruolo sostenuto ad esempio nella storia del movimento moderno dai critici militanti (un ruolo che spesso ha portato alla distorsione dei valori in campo). Fra i quali senza dubbio il più importante e autorevole è stato Siegfried Giedion (con tutte le sue pesanti responsabilità).

L'illusorietà di slogans come «Luft, Licht und Öffnung» o come «Das billige Haus, das geöffnete Haus, ecc.», che i critici implicati direttamente, come appunto Giedion, e gli architetti da lui patrocinati sostenevano come programma per l'architettura, si riscatta infatti solo sul piano di quell'utopia sociale che si sarebbe voluto realizzare, su quel piano cioè sul quale l'architettura sembrava poter svolgere un ruolo innovatore e decisivo. Un'utopia nella quale gli elementi per una rifondazione dell'architettura venivano idealmente fatti coincidere con le più elementari necessità biologiche. Il funzionalismo diventato cioè, più che un programma pratico da mettere in opera, un simbolo (di rigore, di sincerità espressiva, ecc.), il luogo da cui ricominciare, appunto UN MITO.

4.

Ma naturalmente, come ho cercato già di spiegare, noi non possiamo confondere questo atteggiamento con quello in cui il dato funzionale viene assunto soltanto in quanto mezzo tecnico, elemento convenzionale, per un'indagine scientifica dell'architettura. Nelle opere di Klein e sopratutto di Hilberseimer, come si è detto, l'assunzione convenzionale del funzionalismo rappresenta un mezzo concreto d'indagine da cui far risaltare la struttura stessa dell'architettura, i suoi principi, l'autonomia della sua costruzione.

Da una parte stanno quindi gli slogans di un Giedion[13] e anche di un Le Corbusier (come anche di un Laugier, ecc.),

con tutto il loro significato umano e ideale, oltre il quale si può riconoscere soltanto l'impegno di ogni singolo artista. Dall'altra sta il tentativo dei Klein, degli Hilberseimer e di altri insieme a loro (come anche di un Viollet-le-Duc, ecc.) di fondare in termini scientifici l'indagine dell'architettura e dei suoi elementi per una sua costruzione fondata su basi razionali e trasmissibili. / Si parla spesso, trattando di Lodoli o di Laugier, di funzionalismo, di sincerità strutturale, ecc., lo stesso viene spesso affermato ad esempio a proposito di Viollet-le-Duc, ma io credo che a questo punto sia diventato abbastanza difficile accettare delle versioni così semplificate, secondo le quali si avvicinerebbero fino a confondersi delle posizioni che hanno invece i motivi per essere distinte sia sul piano metodico che sul piano proprio dell'idea d'architettura. / Tuttavia è chiaro che soltanto un'applicazione in termini strettamente tecnici dell'ipotesi funzionalistica può avere un valore teoretico. Ho accennato ai manuali, all'eredità raccolta ad esempio da Hilberseimer, ho accennato alle classificazioni e al valore che assumono ad esempio nella ricerca di un Klein. Esse rappresentano delle concrete direzioni secondo cui può essere diretta l'indagine per la costruzione di una teoria.

E siamo così ritornati a quella direzione delle scelte che abbiamo esaminata per prima. La classificazione e in essa il valore convenzionale del parametro funzionale sono mezzi concreti per la costruzione di un sistema di norme, in ogni caso essi mettono in evidenza i principi stessi dell'architettura, le sue leggi mai contraddette. Da un'indagine di questo tipo la questione del significato dell'architettura viene riproposta nel progetto come rapporto da indagare sempre più a fondo, sì che questo approfondimento diventa il fine stesso dell'architettura. Proprio considerando questa finalità del progetto il rimando, ad esempio nei disegni di Hilberseimer, alle forme semplici ed elementari, il rimando cioè ad una sorta di archetipi dell'architettura, non possiamo confonderlo con quel recupero degli elementi originali dell'architettura, del loro valore simbolico,

ecc. di cui abbiamo parlato fin qui. Queste forme rappresentano invece, nel caso di Hilberseimer, la ricerca di una generalità propriamente formale dell'architettura, un processo d'individuazione dei suoi elementi di stabilità, di quegli elementi che riflettono la costanza stessa dei principi. Sono le stesse forme elementari che ritroviamo in molte «Arbeitersiedlungen» dei primi anni del secolo, nei prospetti tutti uguali di Le Muet, nel disegno sapiente di un Behrens o in quello limpido e facile di un Tessenow, è la stessa idea di semplicità di Oud, è la ricerca di elementi essenziali di Mies van der Rohe: cioè quelle forme elementari che sembrano anche le più prossime alla matrice logica stessa dell'architettura.

«Quelle prodigieuse distance entre un bel ouvrage et un ouvrage parfait ou réguher...»[14]: perfezione e regolarità rappresentano l'obiettivo comune di ricerche lontane fra loro nel tempo. Forse che per Mies van der Rohe l'essenziale non coincide con la perfezione e la concretezza con la razionalità e quindi con la regolarità? È evidente che anche in questo caso la scelta che precede sia l'opera che la costruzione teorica si fonda su un principio che è anche una norma di vita, un assioma cioè morale. Soltanto che se nel caso ad esempio di Le Corbusier quel principio rispecchia, o vuole rispecchiare, nella sua sinteticità la forma stessa dell'architettura (come fatto appunto sintetico), in questo caso invece quel principio costituisce il fondamento di una idea d'architettura secondo la quale quest'ultima si manifesta proprio nella sua sostanziale analiticità. E in base a questa scelta, che corrisponde a un vero e proprio programma d'indagine e di attività, risalta in primo piano e come prioritaria la trasmissibilità dei suoi principi. Abbiamo visto infatti come la forma del manuale rappresenti un concreto mezzo di trasmissione che va oltre l'evidenza stessa dei principi quale risulta ad esempio dalle classificazioni, pur non costituendosi di fatto come un sistema ordinato di norme in senso canonico. Questo risultato è reso possibile dal fatto che il manuale si fonda e si costruisce sull'analiticità stes-

sa dell'architettura. Ma è reso altresì possibile dal fatto che quell'analiticità corrisponde alle forme stesse dell'architettura che si sono realizzate nel tempo, al loro lento cammino, alle trasformazioni, a tutta l'esperienza dell'architettura vista come un unico quadro di fatti e di valori. Il manuale e la particolare forma di esemplificazione che gli appartiene rappresentano la costruzione logica della teoria sulla base di queste osservazioni e di questo principio.

Ma può allora essere intesa ancora come un limite di questa scelta l'esclusione programmatica della relazione che si stabilisce appunto fra le forme realizzate nel tempo e le loro motivazioni umane, e tutto il significato cioè che ad esse si è aggiunto nel corso della storia? O non è invece proprio la considerazione distaccata e obiettiva dei valori umani, ecc., la loro considerazione razionale che porta a questa scelta di una prospettiva unitaria della storia?

Questa scelta rappresenta anche il motivo stesso della costruzione teorica: una corrispondenza logica fra ciò di cui ci si intende occupare, i mezzi di cui disponiamo e il fine stesso che ci proponiamo. La stessa trasmissibilità dei principi dipende dalla generalità dei mezzi a disposizione. Sarebbe assurdo negare che il valore di un'opera architettonica (il quadro dei valori che sono inclusi stabilmente in un'opera) è costituito dall'opera stessa come fatto complesso e compiuto, come fatto storico culturale e anche come fatto proprio dell'artista che l'ha prodotta. Ma questo aspetto dell'architettura, come di ogni altra opera umana, è e resta al di fuori dalla costruzione teorica, così come è e resta al di fuori da una sua possibile trasmissibilità.

5.

Abbiamo visto che, nell'ipotesi del razionalismo, analisi e progetto si avvicinano fino a confondersi nella struttura logica stessa dell'architettura e abbiamo anche visto che questo non significa che l'uno si fondi sull'altra, ma anzi che essi rappre-

sentano due processi paralleli e coincidenti solo nel comune fine conoscitivo. Abbiamo visto che analisi e progetto coincidono quindi sul piano logico. Ma abbiamo anche visto che questo principio fondamentale, che è centrale per la ricerca del razionalismo, non è contraddetto da una posizione anche molto diversa, come ad esempio quella che abbiamo esaminata per ultima e che si dirige nel senso di una rifondazione dell'architettura a partire dai suoi elementi originali, sintetici, ecc. Ciò vuol dire, secondo me, che di fatto non si può non tener conto, per una considerazione e valutazione delle opere, anche del diverso significato che assume questo principio di logica costruzione dell'architettura in ogni singola esperienza di progetto.

Viollet-le-Duc può immaginare una cattedrale gotica ideale, essa è indubbiamente anche la sua cattedrale gotica. È prima di tutto il suo progetto. Ma questa cattedrale, per la particolare finalità e per i caratteri che le sono stati attribuiti, è anche e in primo luogo qualcosa che va oltre la sua ideazione formale, essa va oltre ciò che raffigura esibendone appunto la forma logica. E questo è qualcosa di più di un progetto. Questo, secondo me, ci indica un piano concreto sul quale può essere vista e valutata l'architettura, l'architettura realizzata come anche il progetto, nel senso della sua INTENZIONALITÀ, della sua *intenzionalità teoretica*, nel senso cioè in particolare del grado di generalità che essa tende ad attingere.

A ciò che l'idea stessa di struttura logica dell'architettura può significare sul piano individuale e dell'ideazione, sul piano cioè della motivazione e della linea d'azione che l'artista a partire da lì si costruisce, si contrappone il principio logico stesso dell'architettura, cioè la sua sostanziale, implicita, tautologicità. Questa, secondo me, è una direzione concreta, tendere a questa forma logica è un preciso obiettivo, una tendenza determinata, essa rappresenta appunto L'ANALITICITÀ DELL'ARCHITETTURA INTESA COME FINE. Compiere questa scelta significa attribuire alla trasmissibilità dell'architettura

una funzione determinante ma significa anche attribuire all'architettura un significato e una portata che si rivolge soltanto a se stessa, che si manifesta in ogni caso in termini di razionalità soltanto rispetto a se stessa.

Ma questa scelta si distingue altresì rispetto al dato immediato dell'architettura, al suo fine pratico, alla sua capacità di persuadere e anche alla sua portata come mezzo per trasmettere contenuti più ampi e generali. In questo si distinguono - al di là della volontà di trasformazione dell'architettura del movimento moderno, del suo successo o del suo fallimento sul piano sociale, politico, ecc., al di là dell'indubbia tensione morale, ecc. - dei percorsi intellettuali e artistici così diversi fra loro come sono ad esempio quello di un Gropius da un lato e quello di un Mies van der Rohe, oppure di un Oud dall'altro. Il decadere dell'idea che l'architettura fosse in grado di agire sulla vita quotidiana e di trasformarne le condizioni morali e materiali può rappresentare l'affievolirsi di ogni spinta propulsiva, di ogni forza diretta in senso costruttivo; oppure può rappresentare la riscoperta di un compito, positivo in quanto significa la fine di un equivoco e la restituzione dell'architettura alla sua radice più propria e più certa, al campo che le appartiene da sempre. Quando Oud per esempio non riesce più a far corrispondere al limite del funzionalismo (di quel «funzionalismo» che lo aveva visto protagonista indiscusso) il fine dell'architettura, quel fine che riconosce nella grande architettura del passato e che non trova più in quella contemporanea, egli compie una scelta nel senso del suo ideale. Un ideale che è tutto nel passato, nelle forme del passato, ma che Oud con la sua opera intende, malgrado tutto, riportare integro nel presente.

[1] J. DE LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, I ed. 1688. Nelle *Note e pensieri* di J. A. D. INGRES, tr. it. Milano 1945, troviamo le stesse parole: «...Tutto è già stato fatto, tutto è già stato trovato. Il nostro compito non è inventare, ma continuare, e noi abbiamo abbastanza da fare servendoci, seguendo l'esempio dei maestri, degli innumerevoli tipi che la natura ci offre costantemente, interpretandoli con tutta la sincerità... Le condizioni, i principi del bello non sono più da scoprire. Si tratta di applicarli senza che il desiderio d'inventare ce li faccia perdere di vista...» (p. 59). Anche in questo caso si tratta della manifestazione di una scelta che non può essere spiegata soltanto riducendola alle norme del neoclassicismo, si tratta di un atteggiamento di pensiero che unisce esperienze diverse e lontane fra loro nel tempo.

[2] Questa «certezza», che si riferisce al principio fondamentale dell'architettura e ai sistemi di regole che su questo si fondano, è anche l'elemento esteriore più caratteristico della scelta del razionalismo. Questa certezza si fonda su un elemento logico di giudizio: «...Ceux qui jugent d'un ouvrage par règle - afferma Pascal nelle sue *Provinciales* - sont à l'égard des autres, comme ceux qui ont une montre à l'égard des autres... Je me moque de ceux qui me disent que le temps me dure à moi, et que j'en juge par fantaisie, ils ne savent pas que je juge par ma montre...»

[3] J. GUADET, *Eléments et théorie de l'architecture*, Parigi 1894, vol. I, p. 88.

[4] *Ibid.*, vol. I, p. 98. Qui tuttavia il discorso di Guadet si confonde in parte con la teoria comune dell'eclettismo. Si veda a titolo d'esempio: P. E. SELVATICO, *Prelezione al corso di storia architettonica*, in *Scritti d'arte*, Firenze 1859, in particolare il discorso sull'architettura come linguaggio: «...In architettura come nel linguaggio il nuovo sta nel concetto, non negli elementi opportuni per attuarlo... ecc.» (p. 306).

[5] Si veda la descrizione di quest'opera nella mia introduzione al libro di Hilberseimer *Un'idea di piano*, Padova 1967. Ma oltre ai «manuali» non bisogna dimenticare anche quegli scritti «meno importanti» degli architetti del movimento moderno: i taccuini di viaggio (Le Corbusier), le autobiografie (Oud), che più o meno apertamente riflettono una struttura analoga. Quanto più sul piano teorico si stabilisce una rottura programmatica col passato, tanto più si manifesta l'esigenza di porre questa relazione, a costo di riprodurla sul piano personale, dell'esperienza individuale.

[6] Questo stesso discorso viene trattato ampliato nel capitolo V.

[7] M.-A. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, II ed., Parigi 1755, p. XXXV, tr. it. inedita. Un'ampia trattazione del pensiero di Laugier è contenuta in: KAUFMANN, *Architecture* cit., cap. 11; si veda anche nel cap. 13 la posizione di J. N. L. Durand e la polemica con il razionalismo tinto di «sentimentalismo romantico» di Laugier.

[8] LAUGIER, *Essai* cit., p. XXXX.

[9] *Ibid.*, pp. 9-11.

[10] In questa incisione, che raffigura la «capanna primitiva», ne viene messo in evidenza l'elemento naturale, vegetale, il suo essere prodotto di natura (Laugier la definisce «l'esquisse que la Nature nous présente», in *Essai* cit., p. 12). La capanna è formata infatti da quattro alberi disposti in rettangolo i cui rami si inclinano e si uniscono alla sommità a formare le falde di un tetto. È interessante confrontare questa di Laugier con le numerose rappresentazioni di capanna primitiva che conosciamo di questo stesso periodo; le quali, spesso ispirate dalla descrizione del Vitruvio di Perrault, fanno vedere un'intenzione opposta, esprimono infatti il rovesciamento di questo processo dalla Natura all'Architettura, esse sono vere e proprie invenzioni, «capanne primitive» fondate sulle norme classiche dell'architettura. Per quanto riguarda il rapporto con la Natura, che costituisce la misura fondamentale dell'esperienza architettonica dell'illuminismo, e per le diverse angolazioni che assume questo rapporto nelle singole esperienze, si veda, oltre all'opera già citata di E. Kaufmann: E. L. BOULLÉE, *Architettura, Saggio sull'arte*, intr. e tr. di A. Rossi, Padova 1967.

[11] «...L'homme primitif a arrêté son chariot, il décide qu'ici sera son sol. Il choisit une

clairière, il abat les arbres trop proches, il aplanit le terrain... il fonce les piquets qui retiendront sa tente. Il entoure celle-ci d'une palissade... la porte de la hutte ouvre dans l'axe de l'enclos... Voyez dans le livre de l'archéologue le graphique de cette hutte, le graphique de ce sanctuaire: c'est le plan d'une maison, c'est le plan d'un temple. C'est le même esprit qu'on retrouve dans la maison de Pompéi. C'est l'esprit même du temple de Louqsor. Il n'y a pas d'homme primitif; il y a des moyens primitifs. L'idée est constante, en puissance dès le début...», in LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Parigi 1923, ristampa 1958, p. 53.

[12] Una dichiarazione in questo senso abbastanza esemplare è contenuta in H. VAN DE VELDE, *Vom neuen Stil*, Lipsia 1907, tr. it. *Per il nuovo stile*, Milano 1966, p. 167. «...Solo chi ha sentito profondamente la genuina e imperiosa bellezza delle singole parti del macchinario gigantesco che con solenni gesti ieratici carica gli accumulatori elettrici, può comprendere la divina armonia e il perfetto ritmo del Partenone. La nostra sensibilità è affine a quella dell'antica arte classica...»

[13] Mi riferisco in particolare a un piccolo volume di S. Giedion, apparso al tempo del Congresso di Francoforte sull'«Existenzminimum», che è un vero e proprio manifesto dell'architettura funzionale: S. GIEDION, *Befreites Wohnen*, Zurigo-Lipsia 1929. Stralcio da esso *Bedürfnisse*:

«Wir wollen befreit sein:

vom Haus mit dem Ewigkeitswert und seiner Folge
vom Haus mit den teuren Mieten
vom Haus mit den dicken Mauern und seiner Folge
vom Haus als Monument
vom Haus, das uns durch seinen Unterhalt versklavt
vom Haus, das die Arbeitskraft der Frau verschlingt

Wir brauchen dafür:

das billige Haus
das geöffnete Haus
das Haus, das uns das Leben erleichtert».

[14] DE LA BRUYÈRE, *Les Caractères* cit., «des ouvrages de l'esprit», n. 30.

PARTE SECONDA



CAPITOLO QUINTO
Il razionalismo tedesco e la moderna città europea: città gotica e Großstadt nei manuali e nell'esperienza dell'architettura del razionalismo

...Mefistofele: Quanto a me sceglierei una metropoli di questo tipo:
nel centro il brulicante, costretto tumulto delle case borghesi, viuzze tortuose,
cuspidi aguzze, un angusto mercato...; poi grandi piazze
e ampi viali, perché essa assuma anche un nobile aspetto; e infine,
dove le barriere non possono impedirli, sconfinati sobborghi...
J. W. Goethe, *Faust*, II p., IV a.

L'ANALISI INCLUSA IN QUESTO CAPITOLO vuole mettere in relazione teoria dell'architettura e teoria della progettazione nell'esperienza del razionalismo tedesco, nel periodo compreso fra l'inizio del secolo e la seconda guerra mondiale. Penso che il piano sul quale questo rapporto risulta più apertamente sia quello che corrisponde alla considerazione della moderna GROSZSTADT. Il problema della grande città per diversi motivi, in particolar modo in Germania, diventa infatti in questo scorcio di secolo l'elemento centrale dell'esperienza dell'architettura; e su questo tema - attraverso una serie di studi sistematici, di ipotesi e di disegni - si costruisce in termini più avanzati il discorso teorico sul progetto.

Io qui parto dal presupposto che il pensiero razionalista tedesco in architettura si identifichi con una precisa idea di città. E che sia legittimo quindi, in quanto questa città ci è stata tramandata ed è descrivibile, parlare di CITTÀ DEL RAZIONALISMO. Mi riferisco quindi, oltre che al pensiero teorico, alla città effettivamente edificata, ai tracciati regolatori, ai quartieri ordinati, alla messa a punto di alcune tipologie fondamentali, ecc.; e quindi ad alcune città, come Amburgo,

Berlino o Francoforte, la cui forma attuale riflette ancora questa ricerca e questa esperienza.

Diciamo anzitutto che questa idea di città è in primo luogo un'IDEA D'ARCHITETTURA. Ma poiché ha coinciso con la messa a punto di nuovi strumenti e mezzi tecnici sul piano urbanistico, oltre che con avanzate formulazioni sul piano della politica economica e sociale, con questa idea di città si sono misurate anche tendenze diverse, anche molto diverse, perfino andando contro le sue stesse premesse metodologiche. Tuttavia, poiché si tratta di una ben definita idea di città e di architettura, essa resta l'ideazione originale e il prodotto autentico di una ricerca riconoscibile e unitaria[1].

Di fatto lo sviluppo logico dell'idea di città del razionalismo è strettamente legato a quella fase della sua definizione teorica che abbiamo messo già in evidenza trattando di alcuni manuali esemplari, quella fase che si riferisce cioè alla scelta metodica che ho cercato di isolare nella prima parte di questo scritto.

Questa idea di città rappresenta infatti la logica conseguenza di una scelta analitica compiuta sull'architettura in cui il progetto assume quel significato particolare che è proprio del COMPORRE, inteso come combinazione di elementi alternativi ed equivalenti, il progetto visto cioè come luogo di una sperimentazione condotta tutta all'interno dell'architettura stessa, della sua esperienza e, quindi per estensione, dell'esperienza storica della città.

Penso che la raffigurazione concreta, effettivamente realizzata in alcune città, di questa idea generale sia anche la rappresentazione più chiara ed esplicita dei principi sui quali si fonda; analizzarla nei suoi motivi fondamentali diventa quindi un'operazione necessaria, anche per chiarire il limite di troppo facili sistemazioni storiche delle ipotesi avanzate e degli stessi risultati a cui era arrivata.



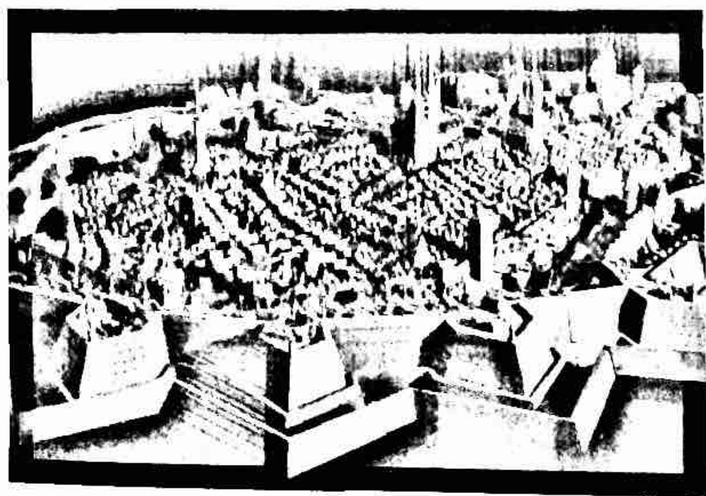
La Mariengasse a Danzica.

1.
Questa idea di città, proprio in quanto idea di architettura, non può esser presa in considerazione e valutata su un piano esclusivamente tecnico o su quello di una sua maggiore o minore opportunità. E diciamo anche per prima cosa - riferendoci ai giudizi più scontati - che non ha alcun senso parlarne come di un momento di superamento della tradizione, così come non ha senso parlare di una sua portata innovatrice o rivoluzionaria, in quanto questa idea di città rappresenta invece proprio un momento di particolare consapevolezza nei confronti di quella tradizione e di attenta riflessione sulla città antica e sulla sua architettura. In questo senso dobbiamo dire che la città del razionalismo rappresenta anzitutto l'assunzione della «CITTÀ DI PIETRA»[2] come dato di fatto imprescindibile, ma anche come fatto sostanzialmente positivo. Cioè l'assunzione di quella città che ha avuto la sua espressione più compiuta a cavallo del secolo nelle città-capitali e che rappresenta anche la fase ultima dell'evoluzione della città borghese europea, dalla città gotico-mercantile alla moderna Großstadt.

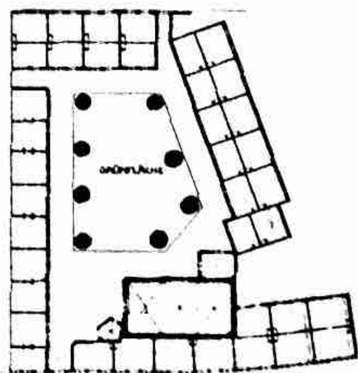
Il momento del razionalismo tedesco è quindi anzitutto un momento di riflessione sulla formazione della città moderna e una valutazione razionale della «città di pietra» sul piano proprio della sua struttura organizzativa e spaziale, quindi anche della sua architettura, ma anche della sua attitudine a rappresentare in termini di sviluppo ordinato, di omogeneità e di regolarità un passaggio fondamentale della città contemporanea, cioè la rivoluzione industriale, l'urbanesimo, la formazione delle unità nazionali, ecc. e anche i motivi tipicamente europei di essa. Un'esperienza e una vocazione quindi che sicuramente per un verso non è che lo sviluppo della linea espressa dal pensiero romantico - da Ruskin a Sitte, ecc. -, ma che se ne allontana nel momento logico e metodologico, nella ricerca di elementi di generalità, di elementi fissi e ripetuti, ecc.; arrivando quindi a distinguersi nettamente anche da quella linea che rappresenta invece il naturale sviluppo del

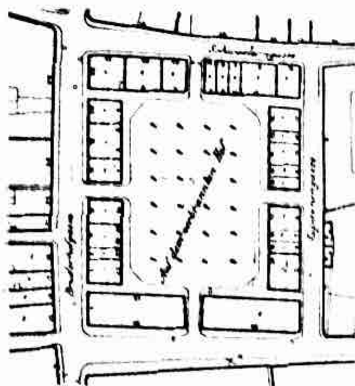


Norimberga, le «Sieben Zeilen» (1499-1524) nella pianta di Merian del 1650.
Augsburg, la «Fuggerei» (1516-23) nella pianta di Killian del 1626.

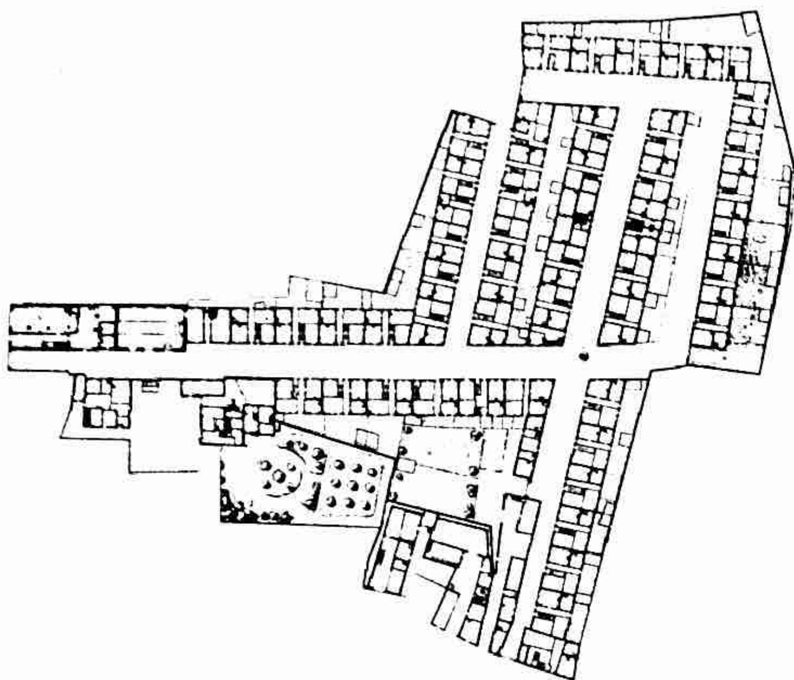


Lubecca, modello in legno della città gotico mercantile.

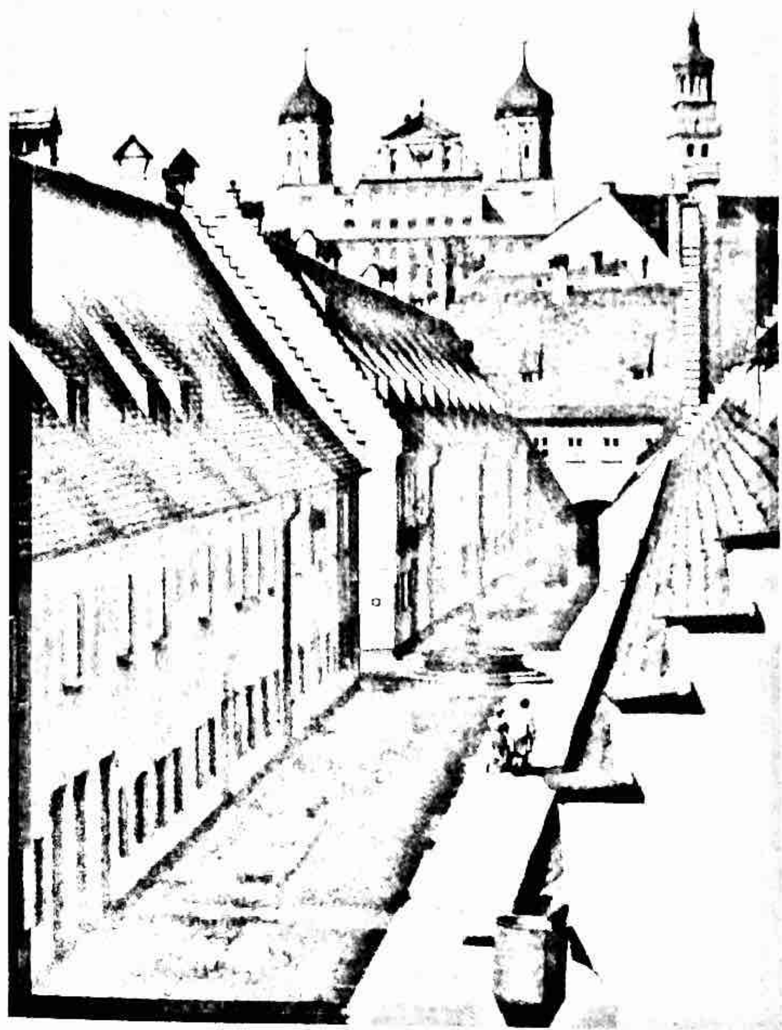




Gand, un «Wohnhof» del 1513 (in basso la cappella).
Straßburg, il «Verbrannter Hof» del 1760.



Augsburg, pianta della «Fuggerei».



La «Fuggerei» di Augsburg.



F. Weinbrenner, la Lange Straße a Karlsruhe (1808).



F. Nehring, Berlino Friedrichstadt (1688).

pensiero romantico inglese in architettura, da quella linea cioè che attraverso Muthesius ha influito anche notevolmente sul pensiero architettonico in Germania.

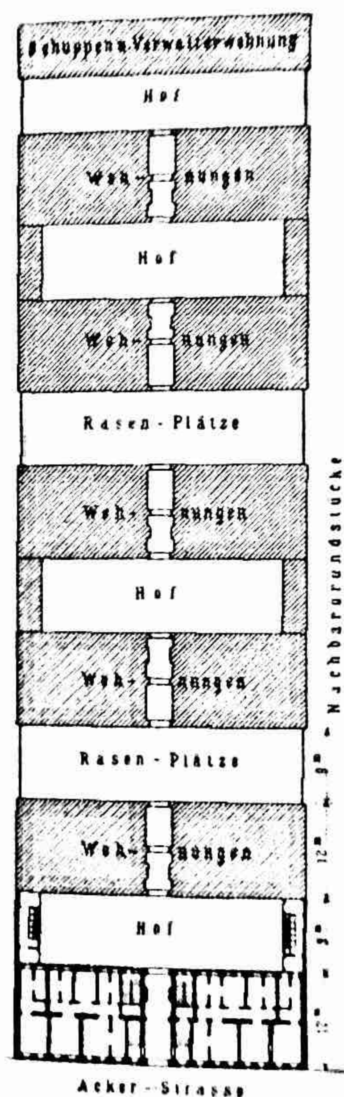
Contrapporre alla città dell'Ottocento la città del razionalismo, cioè l'esperienza razionalista delle città tedesche, è quanto di più inutile e falso si possa compiere sul piano critico e storico. Nella città razionalista il problema dello ZONING, la definizione della SIEDLUNG ad esempio, sono in realtà la riformulazione di elementi che, non solo erano già inclusi stabilmente nell'esperienza della città dell'Ottocento in Europa, ma rappresentavano altresì la vocazione di ordine e di equilibrio della tradizione urbanistica europea: cioè dalla città gotica fino alla moderna metropoli. In questo senso la città del razionalismo pone il problema di una RAZIONALIZZAZIONE dei suoi stessi elementi costitutivi secondo una sempre riaffermata esigenza di ordine appunto e anche di chiarezza logica; quindi anche l'esigenza di superare la stessa Großstadt, non nei suoi motivi, ma nella sua compresente, sostanziale contraddizione. Essa rappresenta quindi il massimo del rinnovamento dell'architettura della città con i mezzi dell'architettura; e anche il fatto e il convincimento che la città e il suo valore di opera umana, civile, ecc. sia tutto espresso già nella sua lunga storia e soltanto da riconsiderare e mettere a confronto con nuovi dati e problemi che sono però in gran parte di ordine esclusivamente organizzativo e tecnico. Come è noto a questa scelta corrisponde tutta una serie di analisi scientifiche, di indagini settoriali e anche il tentativo di sistematizzarne e renderne operativi i risultati; i quali del resto hanno avuto un ruolo importante nella formazione di quel quadro di strumenti e mezzi tecnici di attuazione che hanno poi regolato tutta la successiva esperienza urbanistica ed edilizia. Questo va ricordato perché il maggior numero di obiezioni, che sono state fatte all'elaborazione del pensiero razionalista di fronte al problema della grande città, sono dovute proprio al fatto che si sono voluti anteporre i motivi tecnici, le scelte più generali di

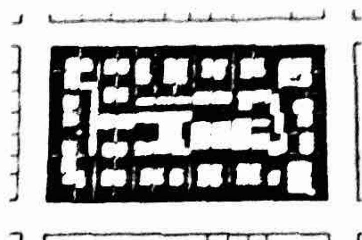
piano, ecc. (e quindi anche ad esempio le semplificazioni e schematizzazioni funzionalistiche) alla scelta metodologica e ideale, alla scelta cioè architettonica, e di averli considerati come le sole motivazioni di quest'ultima.

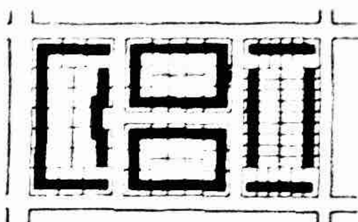
Di fatto le risposte che il pensiero razionalista ha dato al problema della Großstadt, cioè quelle che gli vengono generalmente attribuite, sono tutte risposte di tipo tecnico e in quanto tali esprimono con forza il principio di una netta separazione delle scelte tecniche da quelle più propriamente architettoniche. Mentre queste ultime stanno a indicare proprio la volontà di dare risposta a fatti e problemi che, se non sul piano dimensionale, erano rimasti sostanzialmente immutati. Questa scelta rispetto alla città - di vederla cioè come un problema immutato di architettura, se non per quelle questioni sul piano tecnico che venivano poste dalla sua crescita e dalla sua espansione - non è certo una scelta che oggi ad esempio possiamo dare per scontata, né ci sono motivi concreti per dire che questa scelta è oggi superata. Il tentativo più comune infatti è quello di respingerla come falsa rispetto ai suoi stessi presupposti - si vedano tutte quelle previsioni o «visioni» della città moderna fondate su un'interpretazione del fatto dimensionale come fatto qualitativo, come fondamento di nuove idee e di nuove forme per l'architettura[3].

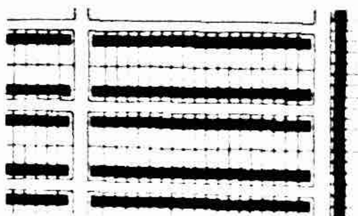
Ora io penso che quella del razionalismo sia una precisa idea di città alla quale anche oggi si possono opporre scarse obiezioni sicuramente fondate, giacché nessuno può contestare il fatto ad esempio che non soltanto noi abitiamo la «città di pietra», ma che ancora la utilizziamo secondo lo scopo per cui è stata costruita.

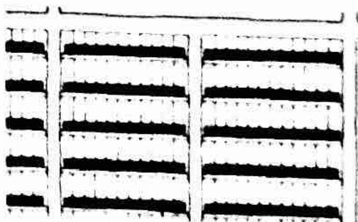
Ma in ogni caso la città del razionalismo, come ho già detto, deve essere valutata secondo il fine a cui è diretta, deve essere vista cioè come idea d'architettura, e in quanto tale cercherò di parlarne qui di seguito. Per far questo mi riferirò prevalentemente ai manuali del razionalismo tedesco, fra questi mi riferirò in particolare allo *Handbuch des Wohnungswesen und*



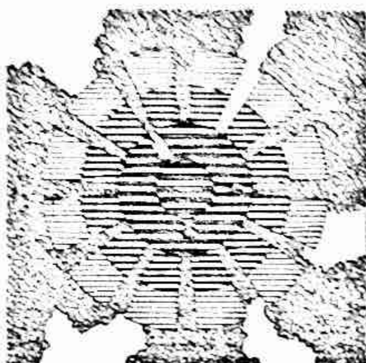
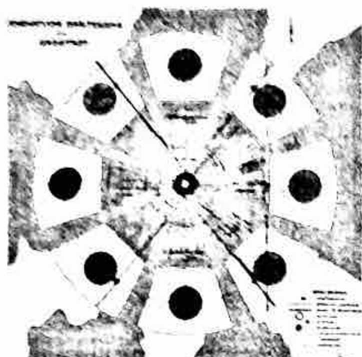




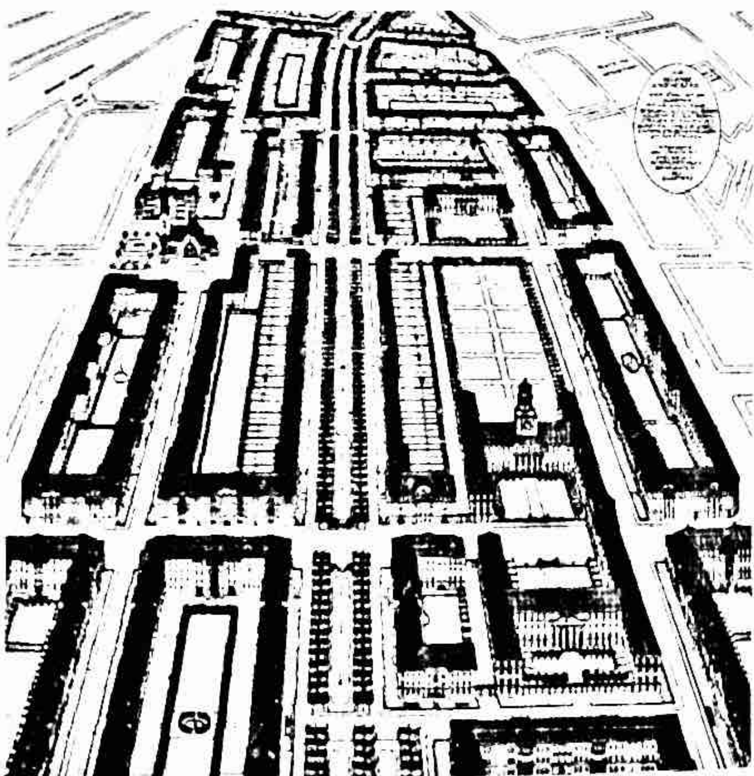




Occupazione del suolo a Berlino (1890 ca.).
E. May, evoluzione dell'isolato urbano.

La Großstadt secondo Eberstadt, Möhring e Petersen e secondo P. Wolf.



P. Wolf, quartiere residenziale a Berlino Schöneberg.

der Wohnungsfrage di Rudolf Eberstadt e allo *Städtebau* di Paul Wolf. Il contributo di queste opere alla definizione metodologica del pensiero teorico è già stata rilevata a proposito dei manuali, cercherò ora di estendere questi principi alla edificazione effettiva della città del razionalismo.

2.

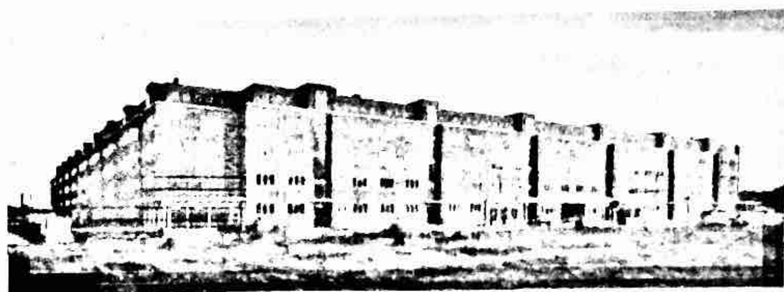
Assumere come riferimento la «città di pietra» significa assumerne i principi e i motivi stessi, quindi anzitutto la lunga esperienza. Significa indagarne le successive modificazioni e significa anche risalire a quella sua forma che ci sembra più definita, quella che ci appare come più comprensibile e più chiara nella sua motivazione. In questo senso anche il cammino a ritroso che viene compiuto nei manuali di cui si parla diventa un'analisi particolarmente utile e convincente in particolare di fronte alla città gotica. Sopratutto per quanto riguarda la città centroeuropea, la CITTÀ GOTICA MERCANTILE[4] diventa il riferimento più logico, e anche il più affine in termini comparativi, per la grande città contemporanea. A tal punto questa relazione attraverso la storia è evidente e immediata in particolar modo per le città tedesche, che la città gotica mercantile, sul piano proprio della sua razionalità, diventa a ragione il principale punto di riferimento della Großstadt. Ciò che costituisce appunto un punto fermo nella costruzione teorica dei manuali del razionalismo tedesco.

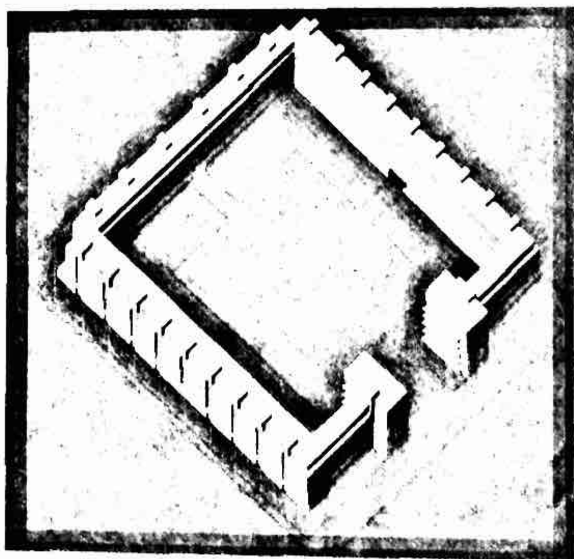
Quando Eberstadt afferma che la grande città contemporanea è caratterizzata dalla forza centrifuga che ne governa la crescita, rispetto alla forza centripeta che ha prodotto invece le condizioni per la definizione morfologica della città antica[5], nel ricondurre il problema della città moderna a un suo aspetto importante ma squisitamente tecnico, pone la base logica per un discorso fondato sulla relazione che unisce la grande città al suo territorio. Ma questa affermazione definisce altresì l'altro punto fermo del pensiero razionalista sulla città, quello secondo il quale il problema dell'architettura della nuova città

consiste nel dare ordine logico e formale a questo suo modo di crescere e di relazionarsi col territorio secondo un obiettivo di UNITÀ e nell'individuazione di quei mezzi dell'architettura che sono più adatti al controllo formale di questo suo crescere. Obiettivo di unità che sembrava irrealizzabile per l'incertezza delle condizioni dimensionali, oltre che di quelle politico-economiche, ecc., e per la conseguente inadeguatezza tecnica che si era messa in evidenza.

È lo stesso discorso che fa Berlage di fronte ad Amsterdam, è quella scelta rispetto alla città contemporanea di restituzione ai principi di logica distribuzione e di ordine che saranno portati avanti dai teorici e dagli architetti più impegnati, da Hilberseimer a Mies van der Rohe da una parte e dall'altra da Schumacher, da May, da Gropius, ecc.

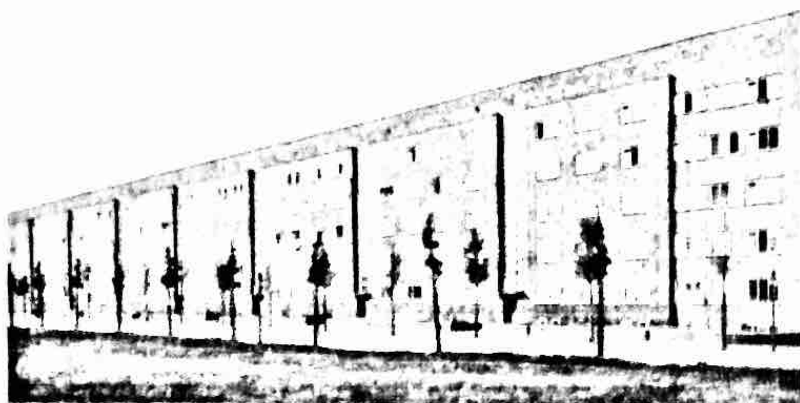
Ora noi possiamo studiare la città gotica mercantile da molti punti di vista, possiamo anche arrivare a definirne tipi diversi, secondo l'angolazione che assumiamo (in base alla sua origine, alla sua forma, ecc.): possiamo ad esempio riconoscere nelle città tedesche il valore particolare e il peso, proprio sul piano formale, che assume ad esempio il RATHAUS nelle città anseatiche e in genere in tutte le città-libere, oppure del MUNSTER nelle città delle aree centrali (oppure del castello, della RESIDENZ, ecc.), si tratta in ogni caso di caratteri generali, ma particolari rispetto a determinate situazioni storiche, legati quindi a condizioni regionali o nazionali. Tuttavia, proprio in base ai suoi caratteri emergenti, penso si possa dire in senso del tutto generale che la città gotica mercantile è un fatto sostanzialmente omogeneo, rispetto proprio alla sua caratteristica conformazione, fatta di elementi definiti, individuati e gerarchicamente distribuiti. La relazione fra i diversi elementi in questa città è una relazione pressoché fissa, espressa dall'ordine della disposizione delle parti che la compongono, dal loro equilibrio, dalla riconoscibilità dei suoi elementi (con poche variazioni nel tempo) e dalla logica che sovrintende a questa relazione fra le parti[6].



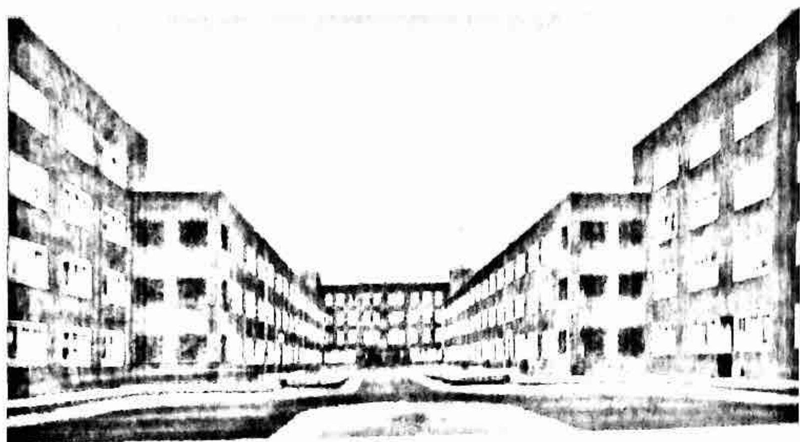




K. Schneider, Siedlung «Raum» nella Jarrestraße ad Amburgo (1928).







R. Ostermeyer, Fritz-Ebert-Hof ad Amburgo (1928).

Ed è proprio questa relazione - questo principio di sostanziale unità (la goethiana UNITÀ NELLA MOLTEPLICITÀ che ritroviamo nelle parole poste a epigrafe di questo capitolo e che descrivono probabilmente la Francoforte settecentesca) che si riflette in una caratteristica immagine di ordine e riconoscibilità - che diventa il costante riferimento della città del razionalismo. Se ci poniamo ad esempio il problema di descrivere da questo punto di vista una città ancora profondamente testimone della sua storia, come appunto Francoforte o come Lubecca, noi mettiamo in evidenza - nel tentativo di dare un ordine ai problemi, nella definizione delle parti, ecc. - proprio quegli elementi che il pensiero razionalista ha condotto a definizione compiuta nei loro caratteri tecnici (sul piano cioè urbanistico) da una parte, e sui quali invece ha impostato dall'altra le basi stesse della ricerca in architettura. Cioè i temi dell'indagine morfologica della città assunti come passaggi obbligati nell'individuazione architettonica della città: dal singolo edificio, ai diversi tipi di aggruppamento, alla forma complessiva della città; a quei fatti che sono gli elementi d'individuazione della città stessa e che sono pertanto da questa isolabili.

Questa è la scelta fondamentale e originale del razionalismo tedesco, scelta che è anche un concreto contributo allo studio storico della città come architettura. Rinunciando a considerare della città del passato e in particolare della città gotica quegli elementi che l'avevano fatta eleggere a modello ideale del pensiero romantico e dell'utopismo ottocentesco (cioè l'emergere sul piano politico-sociale di obiettivi comuni, la «unità spirituale» e il cosmopolitismo, le libere associazioni, i mestieri, ecc., rispetto alla vita della comunità urbana) il pensiero razionalista si è posto il problema dell'UNITÀ DELLA CITTÀ GOTICA MERCANTILE come fatto anzitutto morfologico; riconoscendo negli elementi stessi che la compongono i MOTIVI FORMALI principali della sua conferma nel tempo. Ciò che risulta come fatto essenziale e più evidente nei manuali del razionalismo è quindi la considerazione della città gotica mer-

cantile come fondamento architettonico della moderna città centroeuropea. E questo fondamento è riconosciuto proprio nei suoi elementi d'individuazione. In questo senso l'esperienza storica della città centroeuropea diventa un fatto sostanzialmente unitario: ciò che unisce la città gotica alla città dell'illuminismo, all'idea ottocentesca di città capitale, alla stessa città del razionalismo, sono gli elementi stessi che la individuano: la nozione di Zoning, di Siedlung, di blocco edilizio, di cortina stradale, alcune tipologie fondamentali, ecc.

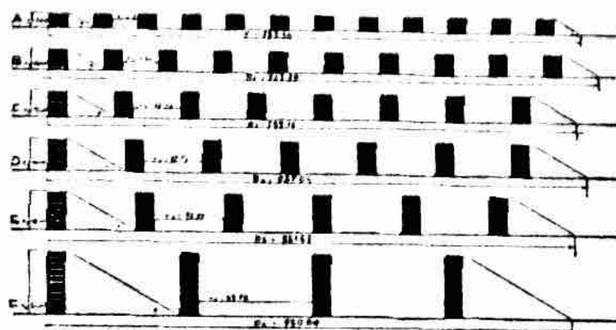
«La grande città ideale deve rispondere a due imperativi essenziali: essa deve riesprimere lo spirito familiare e quello civile della comunità e poi deve, secondo le mutate esigenze, costituire il punto di coagulazione degli interessi di un'economia vista a livello mondiale...»[7]. Questa definizione che Karl Scheffler ci dà degli obiettivi della Großstadt rappresenta senza dubbio uno dei motivi principali della ricerca tedesca in generale (come motivazione nazionale, come esperienza intellettuale e culturale, ecc.), tuttavia la ricerca del razionalismo se ne distacca proprio rispetto a questi stessi motivi. Dando la giusta collocazione al loro ruolo e opportunità in un'indagine fondata e obiettiva della struttura morfologica della moderna Großstadt, il razionalismo pone concretamente le basi per un'indagine scientifica della sua architettura. - Questo stesso principio è espresso con molta precisione dalle parole di Peter Behrens: «Una città deve essere intesa in senso urbanistico come una formazione architettonica conclusa»[8], parole che dicono chiaramente appunto il ruolo che viene attribuito all'architettura nella definizione della città moderna. -

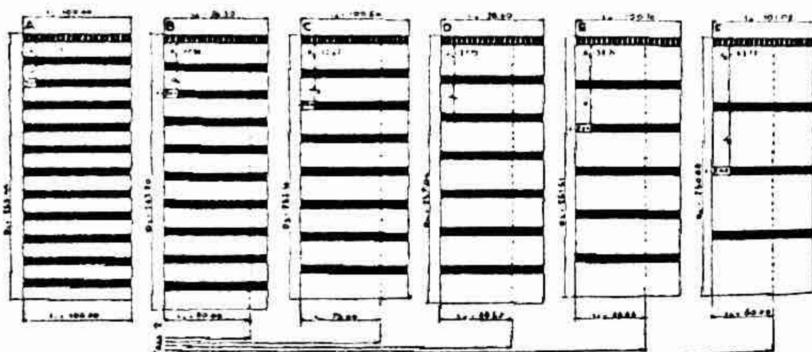
Nei manuali del razionalismo la città gotica mercantile diventa un concreto punto di riferimento. Ma non in quanto esperienza isolata o isolabile nell'evoluzione della città - ciò che è sottinteso quando viene vista come momento ideale, e perciò irripetibile, com'è appunto il caso del pensiero romantico - ma proprio in quanto non più identificabile con un momento definito della storia della città, storia che invece per-

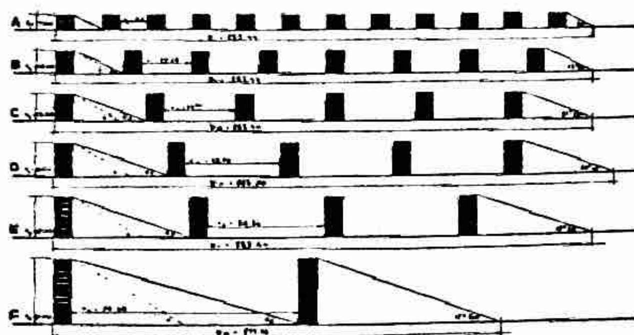
corre per intero essendone insieme la vocazione e la materia. Si pensi ad esempio al rapporto che unisce il rinnovamento urbanistico di tante città tedesche nel XVII secolo all'esperienza gotica delle città di nuova fondazione, si pensi al significato particolare che ha assunto l'intervento urbanistico barocco nelle maggiori città storiche tedesche, come ad esempio a Berlino. Il momento del razionalismo rappresenta quindi un momento importante di riflessione sulla città gotica mercantile, ma vista da quell'angolazione particolare che è imprescindibile dopo l'esperienza dei grandi piani di abbellimento e di espansione delle città tedesche nel XVII e XVIII secolo. Mi riferisco ad esempio alla Friedrichstadt di Nehring a Berlino, o alla Karlsruhe di Weinbrenner, e quindi allo stretto rapporto che unisce queste esperienze a quelle altre, apparentemente così lontane, come sono ad esempio i disegni e i progetti presentati alle esposizioni del «Novembergruppe», ai bellissimi disegni di Mies van der Rohe e di Hilberseimer, ai progetti per Alexanderplatz o per Blücherplatz a Berlino, come anche ai disegni di un Wolf o di uno Schumacher, di un Behrens o di un Tessenow. – Nel senso che ad esempio un disegno come quello di Weinbrenner per la Langestrasse è impensabile senza tener conto dell'idea di città e dell'esperienza dell'architettura delle città gotiche in Germania, com'è lo stesso impensabile un progetto come quello per la Reichsbank, lungo il Kupfergraben a Berlino, di Mies van der Rohe, o come quello di Tessenow per Hellerau, con il grande edificio per le cerimonie al centro della composizione, o per la grande corte porticata del ginnasio di Klotsche presso Dresda, ecc. –

3.

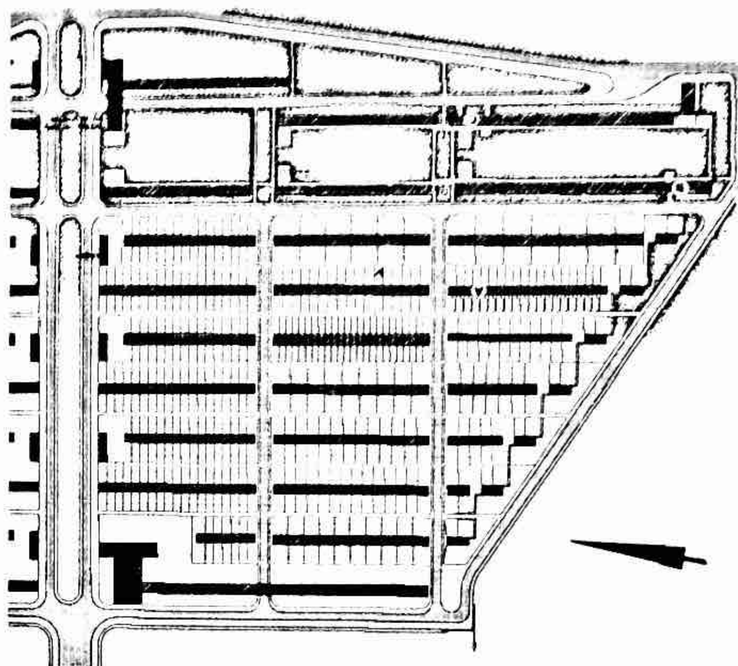
Ciò che è più caratteristico di un manuale come lo *Handbuch...* di Eberstadt e che risalta a prima vista, è la netta separazione che sempre viene fatta fra la definizione funzionale, politica, socio-economica, ecc. della città e dei suoi elementi costitutivi e la loro definizione formale, cioè il loro essere per prima cosa

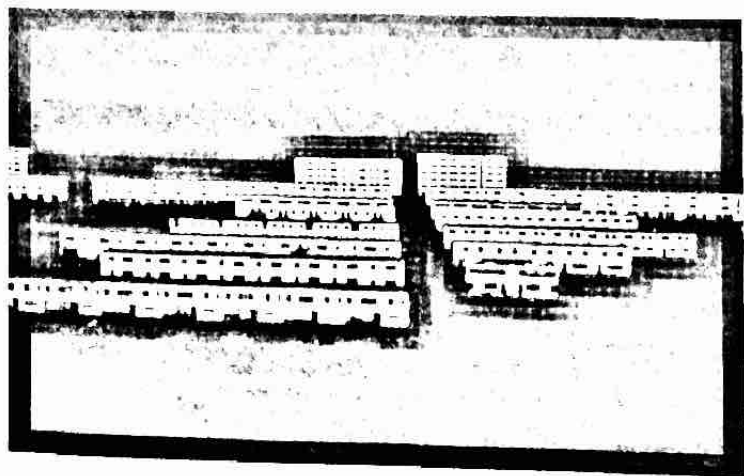




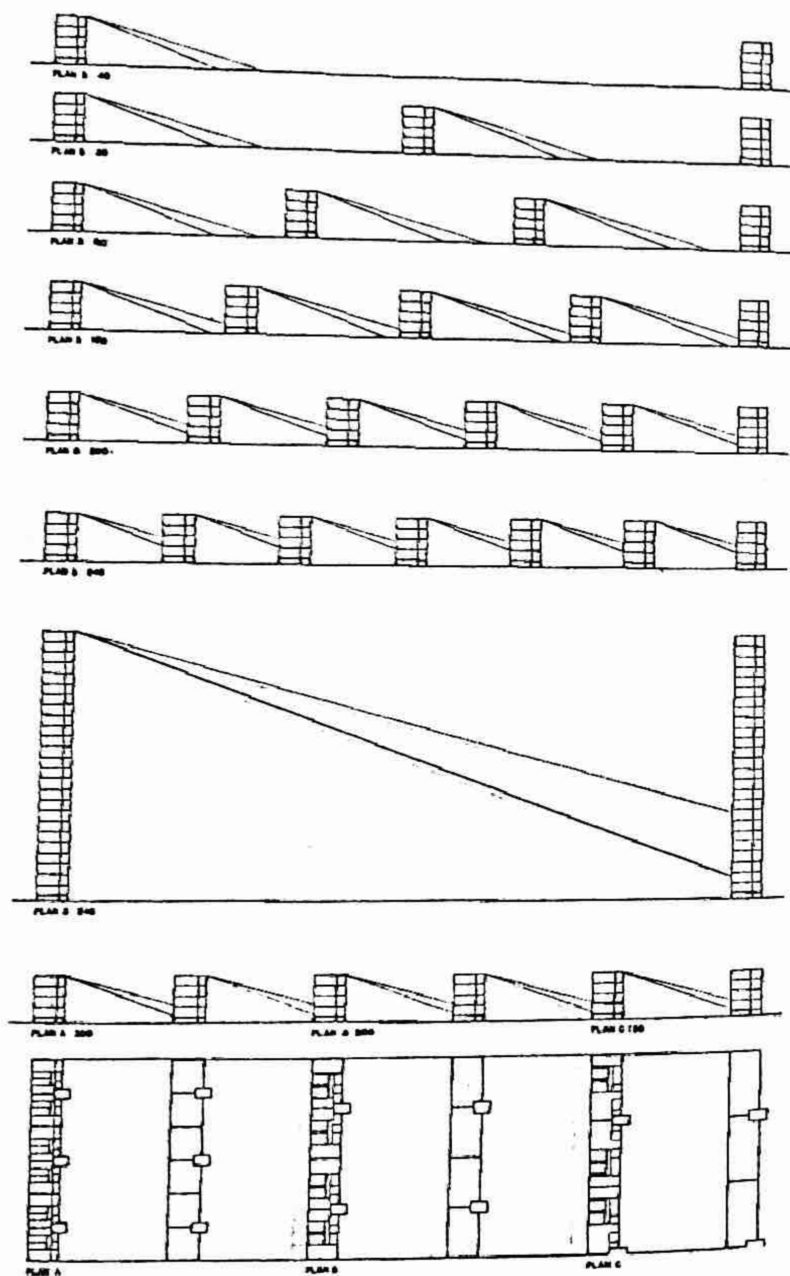


W. Gropius, studi comparativi per l'edificazione in linea (1930).

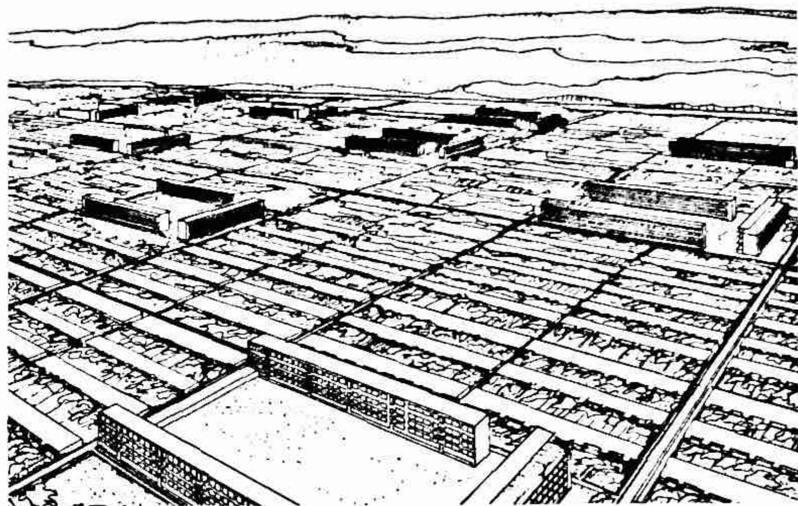


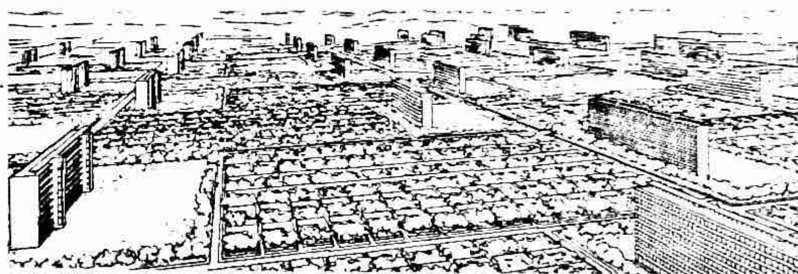


W. Gropius, quartiere Dammerstock a Karlsruhe (1928).



L. Hilberseimer, studi comparativi per l'edificazione in linea.





L. Hilberseimer, «Mischbebauung» (1930).



L. Hilberseimer, «Dezentralisierte Großstadt» (1934).

architettura; e per quanto riguarda quest'ultima, l'importanza attribuita alla relazione che lega sul piano morfologico tali elementi costitutivi, per poter individuare e definire i caratteri che sono propri di un particolare tipo di città o di una città determinata[9]. Ora, a mio avviso, questo è anche il principio fondamentale su cui si basa la scelta del razionalismo rispetto alla città della storia; è in base a questa scelta precisa che si spiega la portata delle esperienze più avanzate in architettura nel periodo fra le due guerre e di cui abbiamo fatto più sopra alcuni esempi. Per esempio la distinzione che avanza Schumacher per definire le due principali direzioni dell'intervento architettonico nel primo dopoguerra, la distinzione fra «Umgestaltung des Gewordenen» e «Neugestaltung des Werdenden»[10], indica la generalità, anche sul piano proprio della teoria, di questa scelta d'architettura intesa come costruzione della città sulla città, in relazione esclusiva con la città stessa, cioè con la sua forma; mentre indica altresì la sostanziale unità di fine di queste due linee operative.

Il fatto di mettere in primo piano nella ricerca razionalista, per quanto riguarda l'analisi, l'indagine morfologica e, per quanto riguarda il progetto, la ricerca formale, può sembrare a prima vista una forzatura rispetto all'insieme di tali esperienze. Possiamo invece riconoscerne la legittimità proprio prendendo in considerazione quelle ricerche che sembrano anche le più compromesse, per così dire, sul piano di una definizione strettamente funzionalistica della casa, del quartiere, delle zone della città, ecc., come sono appunto gli studi di un Klein o di un Hilberseimer già più volte ricordati. Dove cioè i risultati raggiunti sul piano della determinazione degli indici di utilizzazione del suolo o delle condizioni ottimali per i corpi edilizi o per gli alloggi, ecc. non sono mai la spiegazione delle scelte propriamente formali delle rispettive proposte progettuali, né, in alcun modo, un condizionamento sul piano della loro architettura.

In base a questo principio penso che per parlare di

ZONING, o di SIEDLUNG, oppure di BAUBLOCK o di WOHNHOF, ecc., occorre quindi sempre tenere separati su questi due piani il significato che assumono questi termini. Lo Zoning ad esempio diventa, di fronte a questa scelta, non soltanto un mezzo tecnico dell'indagine socioeconomica, ecc. e quindi un mezzo tecnico la cui portata è valutabile su un piano esclusivamente urbanistico, ma anche e sopratutto un elemento caratteristico ed evidente della struttura morfologica della città della storia, un elemento di permanenza della sua architettura; e come tale viene assunto dal pensiero razionalista come principio d'architettura.

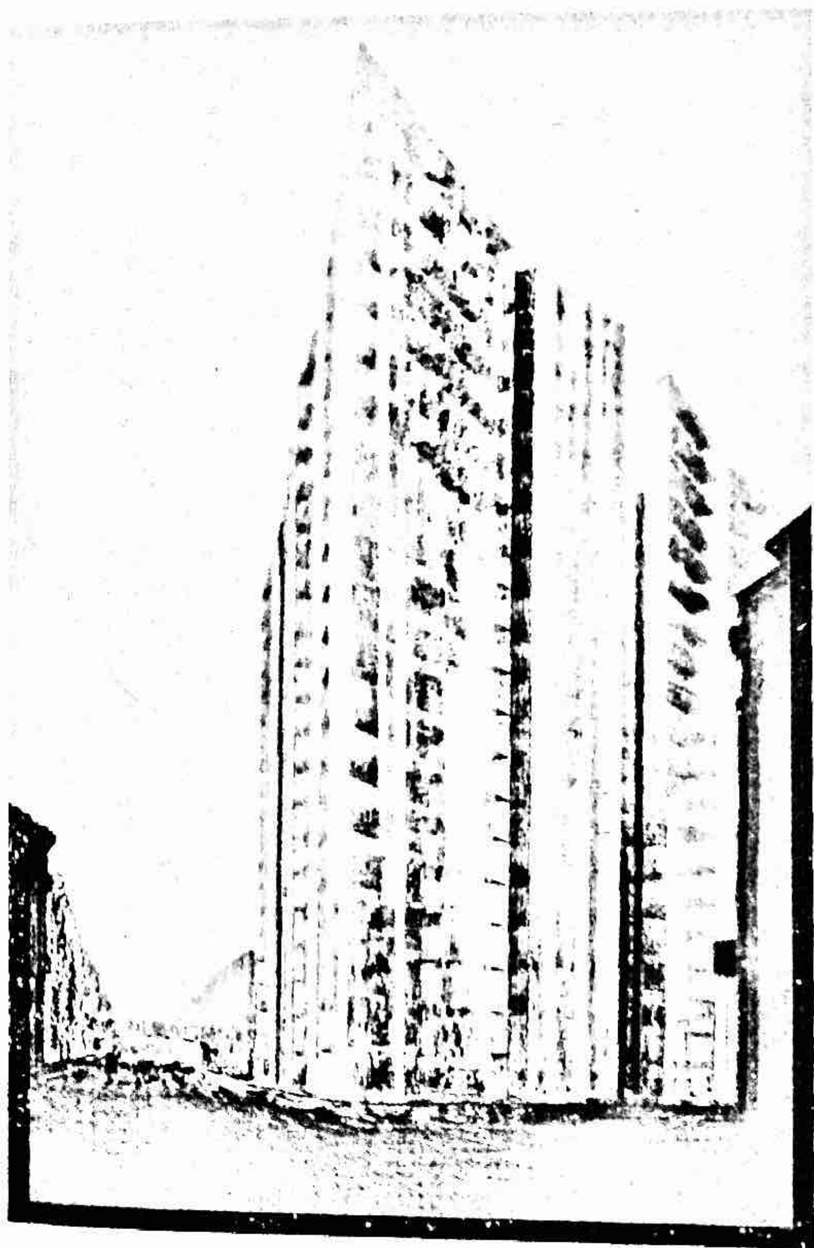
Eberstadt nel suo manuale mette in evidenza, fra i principali elementi di definizione formale della città, lo STRASSENBAU, inteso come elemento d'individuazione della città nelle sue parti. In effetti isolare lo Straßenbau, cioè proprio la costruzione del suolo pubblico, significa isolare gli elementi costitutivi della città come fatti architettonici, significa considerare la città anzitutto come costruzione, come stratificazione e come COMPOSIZIONE DI ELEMENTI INDIVIDUATI FORMALMENTE. È evidente che qui Eberstadt si riferisce sopratutto allo spazio pubblico nella città gotica, dove, ad eccezione delle vie principali di comunicazione preesistenti, la città era formata di ISOLE COSTRUITE: le isole costituite dalle case e dalle botteghe addossate le une alle altre, le isole dei conventi con le loro ampie zone verdi, l'isola del castello, ecc. Lo Straßenbau medioevale rappresenta proprio la costruzione di uno spazio libero inteso come tessuto connettivo, che fa risaltare nel contempo l'idea stessa di BLOCCO, quella forma che con poche varianti è anche la più comune e caratteristica dell'edificazione urbana nel tempo. Il fatto di accentuare questo aspetto della città rappresenta una scelta definita, una scelta che ci fa anche vedere come termini quali appunto «Straßenbau», ma anche ad esempio come «Zoning» o «Siedlung», acquistano un significato definito che dipende direttamente da un'altrettanto definita idea d'architettura.

Isolare lo Straßenbau significa *infatti* porre questioni squisitamente architettoniche, significa porre sia la questione della morfologia delle zone omogenee, sia quella della loro individuazione architettonica; che è poi il problema dell'individuazione architettonica della SIEDLUNG.

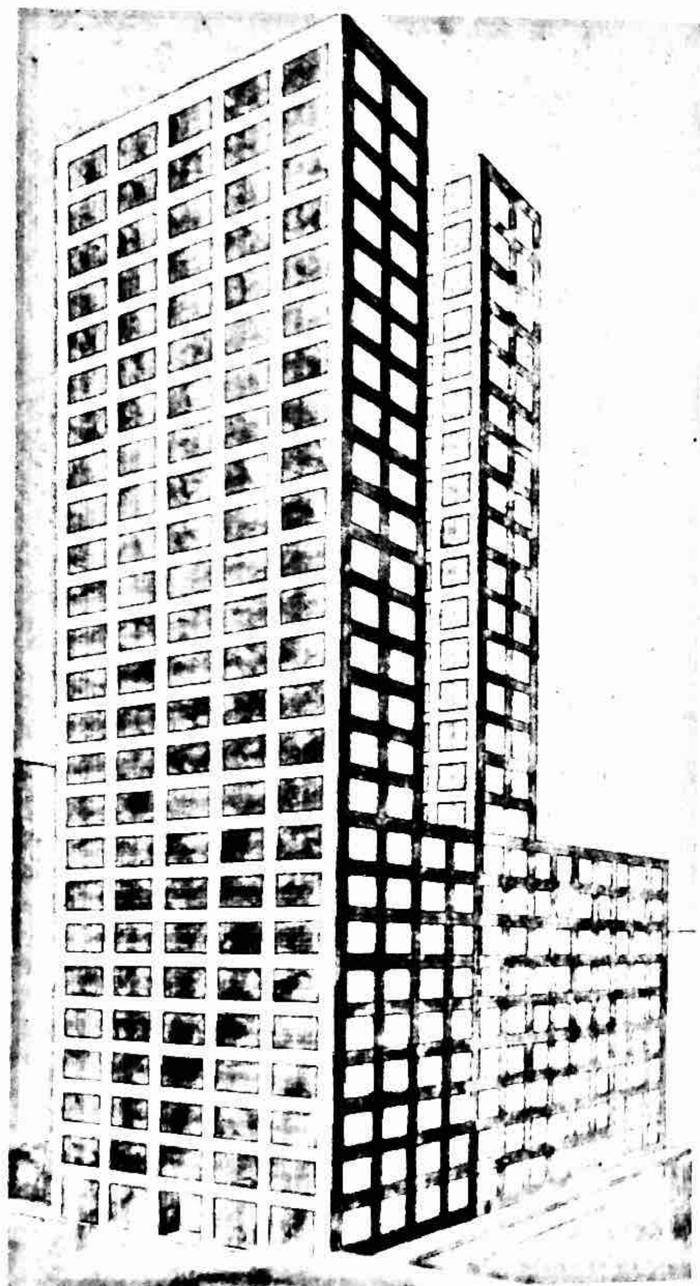
Su questo principio si fonda l'esperienza dell'architettura del razionalismo. Il tentativo ad esempio di sviluppare dall'originaria idea di BLOCCO un tipo di edificio il quale, proprio nel suo confrontarsi sul piano dimensionale con la moderna Großstadt, diventa la risposta adeguata a un problema anzitutto di architettura. Mi riferisco qui all'idea di GRATTACIELO, rispetto alla quale si sono esercitati i migliori esponenti del razionalismo tedesco: si pensi soltanto ai grattacieli di Mies van der Rohe per le esposizioni del «Novembergruppe». Proprio nel loro porsi come idea di architettura questi progetti costituiscono un'esperienza unica che non ha confronto. Lontani da ogni considerazione di tipo socio-economico relativa al sovraffollamento della city, all'incremento del valore del suolo, ecc. e anche al valore simbolico acquisito nella competizione economica, ecc., questi memorabili progetti si staccano proprio, e mi sembra importante rilevarlo, da tutto ciò che costituisce la base stessa dell'esperienza americana. Non c'è niente di più tipicamente europeo di questi splendidi disegni.

L'assunzione di una tipologia straordinaria, come appunto il grattacielo, riflette l'esigenza di riportare a una condizione di riconoscibilità e di equilibrio fra soluzioni formali diverse e alternative la relazione che unisce da sempre gli elementi della composizione architettonica della grande città. Cioè il grattacielo come elemento straordinario nella nuova composizione urbana e appunto come fatto alternativo (nel senso delle scelte possibili nella città) rispetto ad esempio al modello della cortina stradale e dell'isolato chiuso ottocenteschi.

...Una grande città che si estende a perdita d'occhio non trae più giovamento in senso romantico dalla disposizione, pur meritevole di riconoscimento, delle piazze. Poiché si estende



L. Mies van der Rohe, edificio per uffici nella Friedrichstraße a Berlino (1919).



L. Hilberseimer, concorso per il Chicago Tribune (1922).

> a dismisura orizzontalmente, anche l'effetto del campanile di una chiesa va perduto: la disposizione orizzontale richiede un corpo che possa essere trovato mediante l'articolazione di compatte masse verticali...[11].

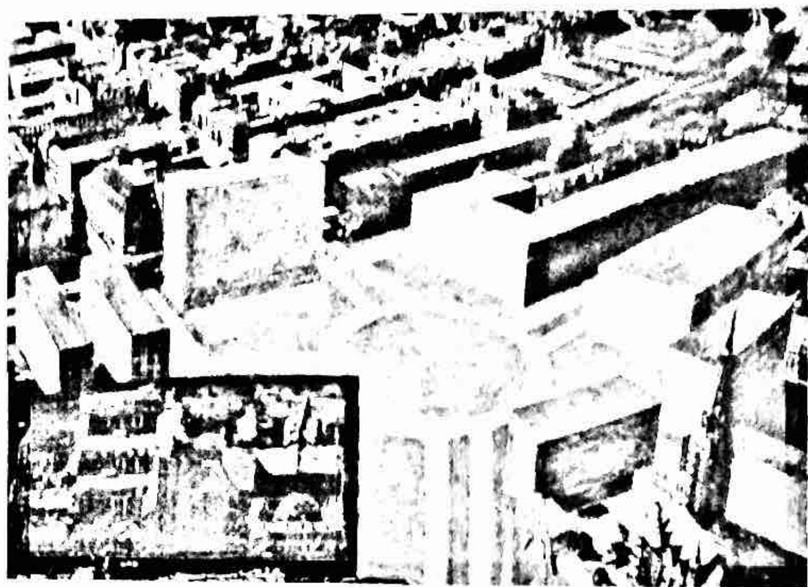
Queste parole di Peter Behrens chiariscono il significato particolare che assume questa ricerca (ancora nel senso dell'autonomia rispetto all'esperienza americana) proprio nell'esigenza che esprimono di una definizione logica ed equilibrata (fra le differenti proposte tipologiche) dell'architettura della moderna Großstadt.

Allo stesso modo devono essere viste sia l'applicazione del principio dello ZONING nella città razionalista, sia quella della nozione di SIEDLUNG al problema dell'architettura residenziale: i quali diventano qui, più che un mezzo tecnico di attuazione, un autentico principio di architettura. È proprio in questo senso che l'angolazione assunta da Eberstadt diventa un riferimento molto importante. Lo Straßenbau visto nella sua prospettiva storica mette in evidenza (nel suo esserne proprio il negativo) il concetto originale di BLOCCO, di edificazione chiusa in se stessa, e quindi la caratteristica in primo luogo architettonica di questo, il fatto di essere definito e isolato nella sua forma. E quindi anche le due figure fondamentali ad esso collegate, quella dell'ISOLATO e quella della COSTRUZIONE A CORTINA. La città costituita da elementi isolati e giustapposti – si pensi ad esempio a tutta quanta l'esperienza compositiva di Mies van der Rohe, si pensi anche alla sperimentazione compositiva con tipologie differenti (Mischbebauung) in Hilberseimer – e poi la città come tracciato, la definizione della cortina stradale, della quinta edificata continua, cioè la città come si presenta nella sua forma più sperimentata e caratteristica – si pensi alle Siedlungen di Amburgo o di Berlino, ai piani di Wolf per Berlino e per Hannover, di Schumacher per Amburgo, ecc., si pensi ai piani per Amsterdam di Berlage –.

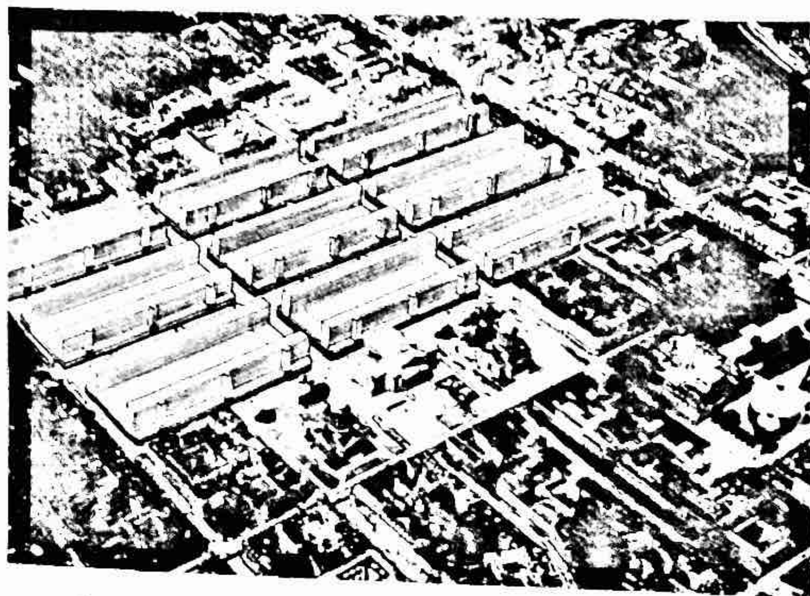
Questa idea di blocco edilizio infatti, dopo il ruolo deter-

minante avuto nella configurazione della città gotica mercantile, non ha mai cessato di essere l'elemento costitutivo per eccellenza della città, anche se, successivamente regolarizzato sul piano proprio del disegno, ha assunto un peso sempre diverso nel rapporto con lo spazio pubblico. Tuttavia se pensiamo ad esempio alla «Ville Radieuse» di Le Corbusier e quindi anche a tutte quelle esperienze ad essa collegate che ripropongono una città formata di elementi individuati e giustapposti (appunto Mies van der Rohe, ma anche tutta l'esperienza derivata dalla lezione di «De Stijl», i progetti per Parigi e per Berlino di Cor van Eesteren, il bellissimo progetto per Alexanderplatz di Mies, ecc.), ci rendiamo conto del fatto che nella storia della città tutto è già compreso e sperimentato e che tutto è ancora da sperimentare e da comprendere più a fondo.

Del resto l'edificazione a blocco accostato, la REIHEHAUS (quindi tutto ciò che essa rappresenta sul piano storico: la città gotica, il tipo ripetuto, l'allineamento ordinato dei fronti, ecc.), rimanda ancora per un altro suo aspetto allo Straßenbau, al disegno delle strade, alla definizione formale dello spazio pubblico, ecc. Le differenze fra i diversi tipi di edificazione che intervengono nella città costruita si ripropongono nella definizione dei diversi tipi di spazio pubblico: la distinzione che avanza Eberstadt fra KARDINALSTRASSEN e AUFTEILUNGSSTRASSEN, la nozione stessa di HOF, di corte chiusa, con tutta la sperimentazione originale ad esso collegata nell'esperienza delle città tedesche (dall'esperienza delle WOHNWEGE a quella della tradizione dei WOHNHÖFE, dai Beguinnages, alla Fuggerei, fino ai grandi isolati a corte ripetuti e regolari della Friedrichstadt a Berlino, al significato che acquistano nella città questi grandi spazi interni a verde, ecc.) Sono fatti che nella loro larga sperimentazione, nella loro conferma nel tempo, contengono gli elementi stessi di individuazione della città: ne rappresentano con efficacia il carattere molteplice, la ricchezza delle scelte, il fatto stesso cioè che la forma unitaria della città sia il risultato della sommatoria di

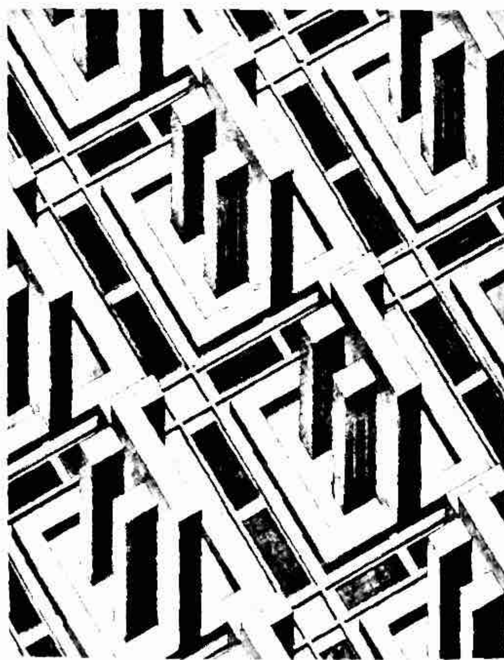


L. Mies van der Rohe, concorso per Alexanderplatz a Berlino (1928).



L. Hilberseimer, Berlino Friedrichstadt, proposta per la City (1928).

C. van Eesteren, concorso
per Unter den Linden
a Berlino (1928).



C. van Eesteren, schema per un quartiere
commerciale a Parigi (1931).

soluzioni formali alternative, ma sempre fra loro compatibili e coerenti. Di nuovo la goethiana UNITÀ NELLA MOLTEPLICITÀ che, prima che un principio d'azione, è un fatto osservato nella storia, una costante della storia della città, un luogo comune quasi; di nuovo la bella descrizione della grande città ideale che è contenuta nelle parole di Mefistofele riportate all'inizio di questo capitolo. Ho accennato ai piani di Wolf e di Schumacher: proprio nell'Amburgo di Schumacher l'edificazione delle fasce periferiche della città, dei suoi sobborghi, dovuta a una vera e propria «scuola» che ha costruito Amburgo secondo principi unitari di architettura, costituisce una delle esperienze più riuscite e avanzate dell'architettura tedesca nel periodo fra le due guerre. Essa regge il confronto con le migliori realizzazioni urbanistiche della trasformazione barocca delle città tedesche, proprio per la chiarezza e la logica del disegno: si pensi ad esempio, fra le molte realizzazioni esemplari, alla Siedlung «Raum» nella Jarrestraße di Karl Schneider[12].

4.

La SIEDLUNG è stata trattata e discussa tanto diffusamente e così a lungo, da poter essere assunta a ragione come il simbolo stesso dell'esperienza dell'architettura del movimento moderno in Germania. Tuttavia, secondo me, il significato che questo fatto assume, in particolare nel periodo del massimo sforzo edilizio in Germania negli anni venti-trenta, può essere compreso soltanto separandone appunto la portata sul piano tecnico, della programmazione edilizia e della pianificazione, sul piano cioè politico-amministrativo, da quella invece sul piano propriamente architettonico - e questo specialmente nell'esperienza dell'architettura del razionalismo -. Vediamo infatti che non ci sono tangenze apprezzabili fra questi due piani e che entrambi si riferiscono a definite esperienze.

«Siedlung» vuol dire letteralmente «colonia». «Ansiedlung» è il fatto stesso della colonizzazione, la formazione della

Siedlung è quindi anzitutto un *fatto economico-politico*. È su questo piano che risalta infatti lo sforzo compiuto dalla Germania della repubblica di Weimar; la Siedlung corrisponde esattamente alla definizione di Fritz Schumacher, «Städtebau ist praktische Bodenpolitik»[13]. Sul piano storico la Siedlung è la risposta tecnica adeguata ogni qual volta si vogliono spostare in un luogo determinato delle forze umane (lavorative, militari, ecc.) con un fine economico-politico; da questo punto di vista noi possiamo leggere come uniti in un'unica linea d'esperienza nazionale avvenimenti lontani nel tempo e fatti più recenti dell'urbanizzazione tedesca. Come le città di fondazione dovute al processo di colonizzazione nel Medioevo, quel fenomeno straordinario di migrazione guidata, che a partire dai secoli XII e XIII ha determinato la fondazione di centinaia di città a est dell'Elba fino in Polonia e al golfo di Finlandia e a sud fino alle Alpi, come del resto, più recentemente, le numerose ARBEITERSIEDLUNGEN e GARTENSTÄDTE[14], cioè quegli insediamenti relativi al potenziamento e all'accentramento industriale in Germania che ha richiesto lo spostamento in aree circoscritte di un'ingente quantità di mano d'opera nei primi anni del secolo.

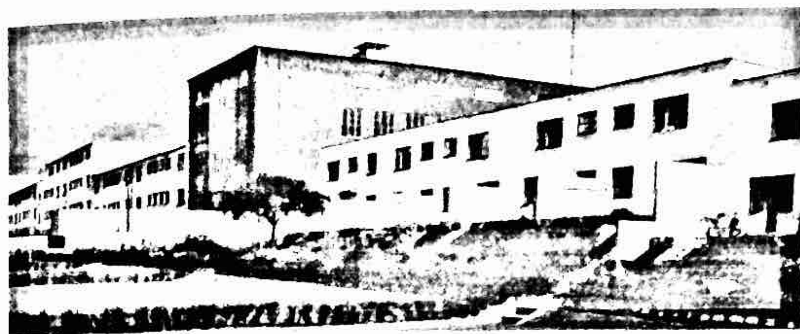
È certo che la proprietà indivisa del suolo di queste realizzazioni è anche il fatto decisivo per la loro attuazione e del resto è anche ciò che più le avvicina alle recenti esperienze municipali. Ma in ogni caso poiché sul piano storico la Siedlung risulta caratterizzata da una struttura sociale unitaria (segregazione sociale), da una definita unità funzionale, si presenta cioè a tutti gli effetti come un fatto omogeneo, essa può essere valutata come un distretto o come un QUARTIERE della città, sia nell'accezione amministrativa che in quella popolare del termine, in quanto le caratteristiche di omogeneità della Siedlung sono poi gli stessi elementi d'individuazione di ciò che comunemente s'intende per quartiere di una città. In sostanza la Siedlung, e questo vale anche per quelle dell'esperienza più recente delle città tedesche, è il risultato di decisioni

esclusivamente politico-amministrative e rappresenta quindi, in senso urbanistico, un CONCETTO ANZITUTTO AMMINISTRATIVO. Di conseguenza devono essere ricondotte a questo suo aspetto tutte le considerazioni di carattere dimensionale e più propriamente funzionale, che caratterizzano per un verso le realizzazioni in Germania nel periodo fra le due guerre.

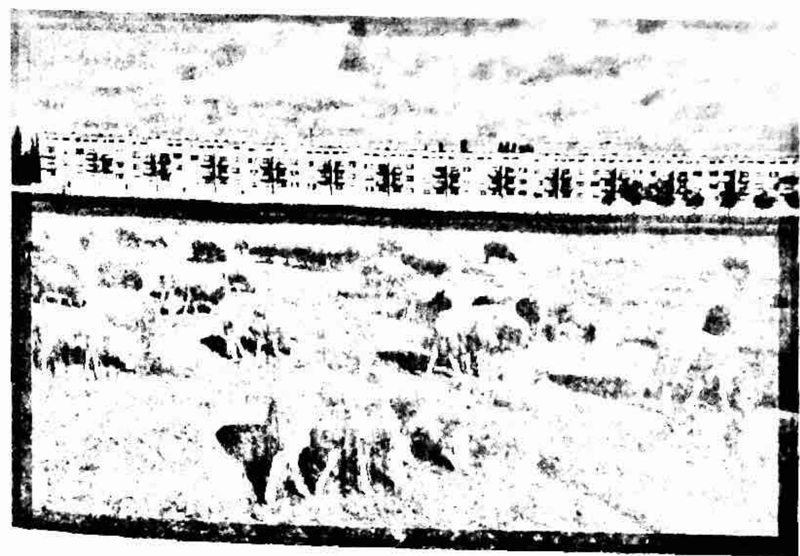
Ma per altro verso queste stesse esperienze coincidono anche con la fase più avanzata di un discorso centrato invece sulla forma della città e la Siedlung acquista quindi un preciso significato sul piano della sua architettura. Voglio dire che in questo caso la Siedlung viene vista come PRINCIPIO D'ARCHITETTURA. La necessità della programmazione urbanistica, la scelta dimensionale insieme agli standards urbanistici e edilizi, non aggiungono né tolgono nulla a questo principio fondamentale, né, tantomeno, sono in grado di spiegare questa scelta. Le Siedlungen realizzate del razionalismo devono quindi esser viste per ciò che rappresentano rispetto al problema dell'architettura dell'abitazione nella moderna Großstadt, così come, rispetto ai problemi che sono specifici della city, devono essere visti i grattacieli di Mies van der Rohe o i disegni per una «città verticale» di Hilberseimer. Come idea d'architettura la Siedlung vuole essere una risposta adeguata al problema di un'unità e di un ordine nella città che devono essere recuperati. Vedere «Dammerstock» a Karlsruhe oppure i nuovi quartieri di Altona ad Amburgo come risposte a problemi complessi (come le questioni di carattere specificamente politico-sociale, di segregazione o di integrazione, ecc.), significa, non soltanto andare oltre la loro reale possibilità di incidere in questo senso, ma vuol dire ignorare altresì la portata progressiva di queste realizzazioni sul piano dell'architettura della nuova città. E in questo senso il discorso andrebbe riportato quindi a ogni singola realizzazione e alla città a cui appartiene[illegible], per vedere appunto quanto questi interventi hanno saputo rendersi interpreti della vocazione formale di unità e di equilibrio della loro città. Ma non bisogna dimenti-

care che le Siedlungen del razionalismo rappresentano anche, in senso generale, un certo tipo di SCHEMATIZZAZIONE (di riduzione schematica a fini per così dire didattici) del problema dell'abitazione: il problema della residenza urbana ridotto ad alcune, poche forme alternative. Ogni Siedlung rappresenta un certo tipo di risposta (il limite della sua risposta) e insieme il carattere di generalità di quella risposta che è anzitutto tipologica ed esibita con evidenza. È per questo che «Dammerstock», ad esempio, insieme al suo disegno concluso, alla sua forma unica e definita, fa vedere anche una forte TENDENZA IDEALE. Ma sarebbe fondamentalmente sbagliato vedere per questo suo carattere una Siedlung, come appunto «Dammerstock», come un modello rispetto alla città: vorrebbe dire negare l'idea stessa di Siedlung, cioè l'idea di città costituita di elementi equivalenti e formalmente individuati. In questo senso «Dammerstock» è solo una forma alternativa, UNA DELLE FORME POSSIBILI. «Dammerstock» è ora Karlsruhe, una parte di essa ormai inscindibile, proprio per il suo carattere di netta individualità. Come «Römerstadt» è Francoforte, o il «Kiefhoek» Rotterdam, ormai inscindibilmente, malgrado il loro isolamento, proprio per la loro marcata individualità, che rispetto alla forma complessa della città ormai ne rappresenta indissolubilmente un carattere distintivo. La carica ideale di queste opere è perciò tutta compresa nel loro essere architettura, e non nella loro ripetibilità o nel loro essere un modello rispetto alla città[16]. Oggi «Dammerstock», «Römerstadt» o il «Kiefhoek» di Oud sono architetture esemplari e sono anche un modello, ma un modello sopratutto di metodo.

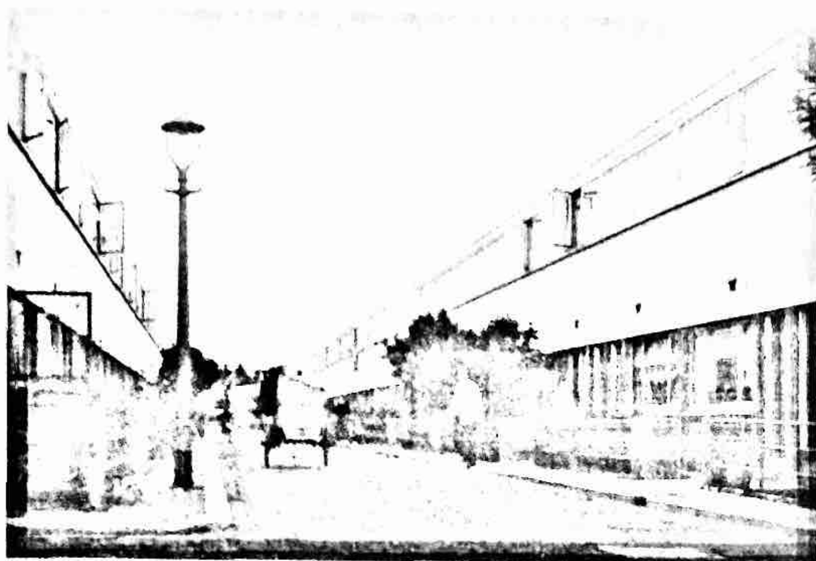
La Siedlung come idea d'architettura, così come è stata vista e interpretata nell'esperienza del razionalismo, costituisce ancora oggi la formulazione più chiara e avanzata del problema dell'architettura dell'abitazione nella città moderna; ignorare il suo principale carattere e cioè la sua individualità e unità formale rispetto alla città, il suo stesso costituirsi come ELE-







E. May, Siedlung Römerstadt a Francoforte (1927-28).





J. J. P. Oud, quartiere Kiefhoek a Rotterdam (1925-29).

MENTO DI ALTERNATIVA FORMALE, significa rinunciare a comprenderne la lezione progressiva – mi riferisco qui ad esempio al dibattito che ha accompagnato gran parte dell'esperienza dei quartieri d'abitazione del secondo dopoguerra in Italia, discussione che si è concentrata sulla «disumanità funzionalistica» dell'esperienza razionalista – .

5.

Il problema dell'abitazione nella grande città in espansione è stato al centro degli interessi e della ricerca del razionalismo. E in questo senso il suo contributo più importante, quello da tutti riconosciuto, è stata certo la messa a punto di alcune tipologie fondamentali della residenza (basta pensare all'importanza del congresso CIAM di Francoforte del 1929, al valore esemplare e metodologico delle tavole comparative degli alloggi per l'esposizione «Die Wohnung für das Existenzminimum»). Ma anche qui è la considerazione della città della storia (che sta alla base dell'idea di Siedlung elaborata dal pensiero razionalista) ciò che indirizza il discorso tipologico nel senso della individuazione anzitutto dei suoi elementi di permanenza. Così come le Siedlungen del razionalismo tedesco non possono esser viste separatamente da ciò che le ha precedute (la tradizione delle Wohnstraßen e dei Wohnhöfe ad esempio) sul piano proprio della forma della città a cui si riferivano, allo stesso modo non possiamo prescindere, per quanto riguarda l'elaborazione di alcuni tipi fondamentali dell'abitazione, dal peso che ha avuto su tali esperienze la considerazione dell'esperienza storica, delle città tedesche in particolare. Poiché è evidente che parlare delle più note realizzazioni del razionalismo tedesco significa parlare di TIPI assolutamente tradizionali, come sono ad esempio la KLEINHAUS e la REIHEHAUS; non possiamo cioè non tenere conto di questo strettissimo rapporto.

Ma, analogamente a quanto detto a proposito della Siedlung, affermare questo non significa affermare che questo

rapporto sta a rappresentare una sorta di recupero formale a partire dai motivi funzionali più immediati ed evidenti, ma che esso rappresenta invece proprio il convergere sul piano logico di queste esperienze lontane fra loro nel tempo e quindi il loro convergere sul piano di una costruzione logica e razionale della casa. Se vogliamo renderci conto di ciò basta che confrontiamo fra loro in modo analitico e ai diversi livelli (dimensionale, costruttivo, distributivo, ecc.) alcune esperienze dell'architettura dell'abitazione nel tempo, come ad esempio le piante di Le Muet o quelle della «Fuggerei» di Augsburg o quelle delle innumerevoli «Dreifensterhäuser» nelle città gotiche tedesche con le piante dell'esposizione del CIAM di Francoforte del 1929, con le piante di Oud o di May, di Kaufmann o di Stamm.

Da questa operazione di astorico confronto risultano gli elementi stessi della logica costruttiva e distributiva, l'elemento strutturale stesso dell'abitazione nel tempo, cioè la tipologia come fondamento dell'architettura dell'abitazione. L'identificazione e la scelta di alcuni tipi fondamentali da parte degli architetti del razionalismo ci mostra anche il ruolo che ad essi viene attribuito nella definizione dell'architettura della nuova città: il cui valore sta tutto nella loro chiarezza e logica distributiva, ma sta anche nel loro essere una delle scelte possibili in una definita casistica di tipi alternativi. La determinazione delle nuove tipologie residenziali urbane in realtà non è che l'approfondimento e il perfezionamento di alcuni tipi fondamentali individuati nell'esperienza storica delle città. Il tipo edilizio cioè inteso come ELEMENTO DELLA COMPOSIZIONE architettonica della città.

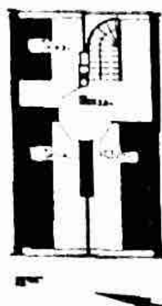
Se prendiamo ad esempio la KLEINHAUS, una tipologia largamente diffusa nel centroeuropa e che è rimasta pressoché invariata dall'età gotica ad oggi, è evidente che in essa l'elemento funzionale sembra ancora il dato più sicuro per spiegare la sua forma. Ma poiché questo elemento, per la larga sperimentazione, si identifica praticamente con la forma stessa

assunta, proprio per la sua ripetizione pressoché immutata nel tempo, ogni discorso riferito a un ipotetico impiego di questo tipo edilizio legato a un uso diverso o più avanzato non può aggiungere nulla sul piano conoscitivo rispetto all'evidenza e all'individuazione della sua forma. La forma della Kleinhaus è qualcosa di talmente certo ed evidente, nel senso della sua individuazione, che a ragione può essere assunta, nella sua totalità, appunto come UNO DEGLI ELEMENTI DELLA COMPOSIZIONE dell'architettura della città.

Ciò vuol dire che la Kleinhaus della città gotica e quella di una Siedlung del XX secolo non rappresentano l'una l'elemento ispiratore dell'altra (nel senso dell'imitazione o della rielaborazione stilistica), ma il fatto che esse praticamente si confondano ne mette in evidenza l'importanza nella e per la città, come dati fissi intorno a cui si costruisce la sua architettura. Nelle scelte dell'architettura del razionalismo la piccola casa unifamiliare, su due o tre piani, con la ripida scala di collegamento, ecc., rappresenta in primo luogo una scelta rispetto all'architettura della città (il che non significa che la Kleinhaus per il fatto di essere uno schema usuale non sia anche il prodotto e lo specchio di un costume radicato). Forse che il «Kiefhoek» di Oud, per il fatto di riprodurre una tipologia comunissima nelle città olandesi, risulta da ciò in qualche modo limitato? E, d'altra parte, possiamo dire che in questo caso la scelta tipologica è separabile dalla scelta architettonica? Il valore del «Kiefhoek», secondo me, sta tutto nella sua tensione a trasmettere l'elemento di generalità di quell'antica esperienza edilizia, nel suo essere proprio l'approfondimento portato alle estreme conseguenze di una forma largamente sperimentata, nel suo esprimerne i caratteri essenziali, cioè a dire la struttura logica stessa di quel tipo. E del resto cos'è che tiene così lontane, sul piano proprio dell'idea di architettura, l'esperienza di un Loos da quella di un Hoffmann, o quella di un Hilberseimer o di un Oud da quella di un Luckhardt, di un Häring o di un Taut? È proprio questa ricerca di elementarità

ROTTERDAM

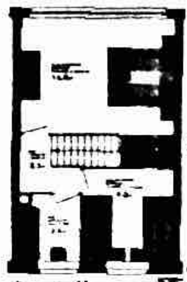


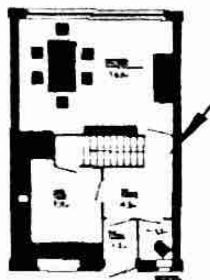


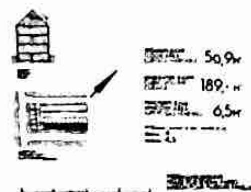
BASEL



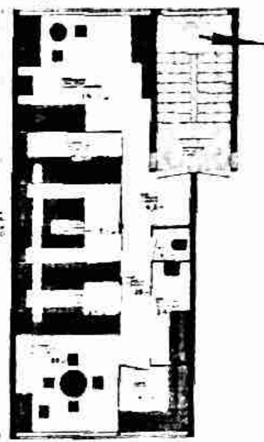
WIEN







STUTTGART

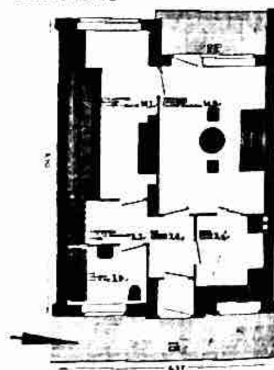


57,4m

20 3m

10,8m

KARLSRUHE





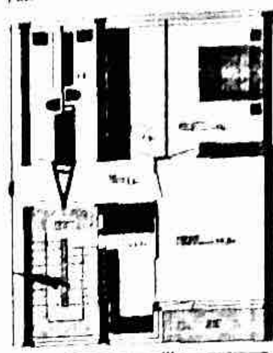


42,3m

180,2m

10,3m

FRANKFURT A.M.



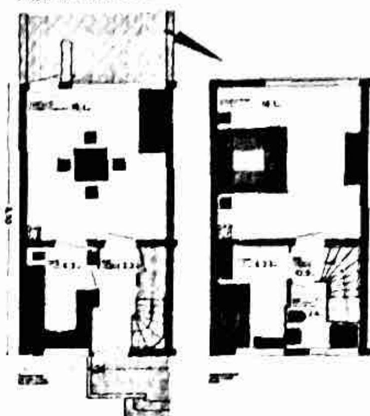
47,5 m²

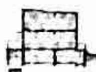
162,9 m³

14,- m²



FRANKFURT A.M.

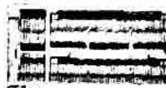




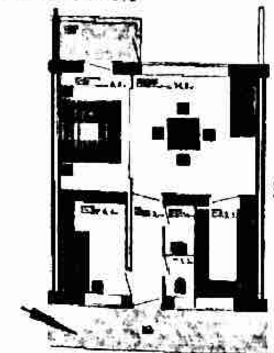
55,4 m²

199,- m³

10,1 m²



FRANKFURT A.M.

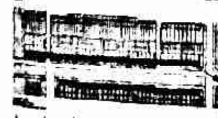




41,3 m²

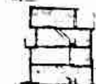
158,6 m³

8,3 m²



BERLIN FRANKFURT A.M.







59,2 m²

293,- m³

9,7 m²

Congresso C.I.A.M. di Francoforte (1929), l'esposizione «Die Wohnung für das Existenzminimum».

e di essenzialità della forma tipologica, è la ricerca dell'elemento logico stesso dell'architettura, di fronte alla quale diventa privo di senso ogni discorso critico che, rispetto a quelle opere, si ponga ad esempio la questione della «sperimentazione», intesa come manipolazione formale, o quella delle «influenze formali», o la questione stessa della «invenzione» nel progetto.

Parlare di ricerca funzionalistica per un tipo di abitazione come è quella del «Kiefhoek» significa riferirsi a un suo dato perlomeno inessenziale. La casa d'abitazione, indifferenziata nei suoi elementi principali fin quasi alla fine del secolo scorso, composta di locali non definiti nell'uso, ma che contenevano piuttosto alcuni manufatti relativi all'uso diventati canonici (come l'alcova, il camino, ecc.) rappresenta il modello e l'esperienza stessa dell'architettura dell'abitazione. Del resto la pianta indifferenziata della casa d'abitazione non soltanto non è mai scomparsa del tutto (vedi la casa unifamiliare dell'alta e media borghesia, dove i locali ricevevano la loro denominazione da qualcosa che li caratterizzava e che non era relativo al loro uso), anzi essa è stata riproposta proprio nel dibattito del movimento moderno attraverso il discorso della «multifunzionalità», della «adattabilità», dei «componenti standard», ecc., attraverso un discorso cioè che di nuovo riportava ad alcuni elementi dell'arredo (utensili) la specificazione delle sue parti.

Una scelta strettamente funzionalistica nella definizione dell'alloggio (sempre che sia legittimo parlare di una simile esperienza in architettura) non avrebbe potuto che portare a compimento quel processo di PRIVATIZZAZIONE[17] dell'abitazione borghese - che del resto coincide, a cavallo del secolo, con l'invenzione di una morale e di un'educazione borghese canonizzata in Europa - e quindi nell'alloggio a un vero e proprio ORDINE DISTRIBUTIVO CANONIZZATO. Il funzionalismo non fondandosi su dei principi ma su una tecnica elementare, di volta in volta intesa come principio, non avrebbe potuto che approfondire ed esprimere più nettamente un allog-

gio che rifletteva già un ordine di vita notevolmente falsato e non soltanto sul piano dei valori. Proprio nell'adesione, sul piano della loro architettura, ai tipi fondamentali dell'abitazione la ricerca razionalista ha potuto sfuggire a questo processo d'involuzione. Riconducendo il problema di un miglioramento tecnico-funzionale dell'alloggio ad alcuni suoi manufatti che si definivano come veri e propri oggetti d'uso (basta pensare alla famosa «Frankfurterküche»), l'esperienza dell'architettura del razionalismo ha potuto in molti casi raggiungere quel livello di obiettività e di generalità rispetto ai temi che si era posta, sul quale risiedono del resto quei rari esempi di architettura che, antichi o moderni che siano, ci sembrano esistere da sempre.

[1] Se non possiamo infatti escludere alcune figurazioni, alcune immagini fantastiche che sono state date della moderna Großstadt, come ad esempio tutta l'esperienza figurativa collegata alla rivista «Frühlicht», i disegni dello stesso Taut, quelli di un Gösch, di un Krayl o di un Finsterlin, dobbiamo anche dire che esse non sono mai uscite dalla sfera dell'indefinito e del velleitario nel loro restare appunto delle immagini incapaci di rappresentare un'alternativa concreta e positiva nella costruzione della città. Una ristampa della rivista «Frühlicht» è stata fatta di recente dalla Ullstein-Verlag: B. TAUT, *Frühlicht 1920-1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankes*, Francoforte-Berlino 1963.

[2] Assumo qui per estensione la definizione che W. Hegemann ha usato per la città di Berlino - in W. HEGEMANN, *Das steinerne Berlin, Geschichte der grössten Mietkasernenstadt in der Welt* (*La Berlino di pietra, storia della più grande città di caserme d'affitto del mondo*), Berlino 1930 - per indicare in primo luogo il parallelismo dell'esperienza delle grandi città europee all'inizio del secolo e per designare in particolare l'evidenza borghese-mercantile dell'evoluzione della grande città centro-europea.

[3] Mi riferisco a quelle esperienze di progetto che, proponendosi come rottura programmatica con la città della storia, traggono appunto dall'interpretazione di determinate vocazioni sociologiche o economiche derivate da ipotesi settoriali o dall'idea stessa di rapida evoluzione e consumo della città le linee direttrici per i nuovi interventi o l'occasione e lo stimolo per immaginare una nuova figura complessiva della città moderna: gli esempi sono oggi particolarmente numerosi.

[4] Cioè quell'esperienza delle città legata all'affermarsi delle più forti borghesie d'Europa. Una borghesia mercantile, come quella olandese o tedesca, fondata nel suo prevalere su saldi istituti politici e religiosi. E in particolare l'esperienza delle «città libere» o delle «città-mercato» più importanti: come Amsterdam, Amburgo o Lubecca, Lipsia o Francoforte.

[5] R. EBERSTADT, *Handbuch des Wohnungswesen und der Wohnungsfrage*, Jena 1920, p. 223: «...Die uns überlieferte Stadt hat einen zentripetalen, die neuzeitliche hat einen zentrifugalen Charakter...»

[6] ROSSI, in *L'architettura* cit. p. 49, giustamente critica la definizione della città medioe-

vale come città «organica»: «...Dire che la città medioevale è "organica" significa un'assoluta ignoranza della struttura politica, religiosa, economica, ecc. della città medioevale oltre che della sua struttura spaziale...» Penso che questa definizione, che è stata largamente accettata e che è entrata nell'uso comune anche come riferimento a una determinata idea architettonica della città e dei suoi elementi costitutivi (e in questo tanto più errata), derivi proprio dalla linea del pensiero romantico inglese (da Ruskin a Morris, fino a Sitte e a Muthesius), intesa quindi come critica e vista come alternativa al «brutale determinismo economico» della città del XIX secolo.

[7] K. SCHEFFLER, *Die Architektur der Großstadt*, Berlino 1913, p. 13 (citato anche in EBERSTADT, *Handbuch* cit., p. 253).

[8] P. BEHRENS, *Il futuro di Berlino*, in «Berliner-Morgenpost», 27 novembre 1912, tr. it. in «Casabella-Continuità», n. 240, giugno 1960, p. 33.

[9] Per la successione logica degli argomenti trattati, si veda la stessa divisione in capitoli di EBERSTADT, *Handbuch* cit. e di P. WOLF, *Städtebau. das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft*, Lipsia 1919.

[10] F. SCHUMACHER, *Stromungen in deutscher Baukunst seit 1800*, I ed. 1935, II ed. Colonia 1955, p. 180 e sgg.: la distinzione cioè fra «ristrutturazione urbana» ed «espansione urbana», fra progettazione architettonica nella città esistente e progettazione della sua espansione, intesa come distinzione esclusivamente tecnica (il prevalere nel secondo caso dei problemi di piano), di entrambe viene messo in evidenza infatti il fine unitario sul piano dell'architettura della città.

[11] BEHRENS, *Il futuro di Berlino* cit., p. 33 della tr. it.

[12] Cfr. in particolare R. SPORHASE, *Vom Hamburg-Altonaer Wohnungsbau*, in «Moderne Bauformen», 1929, p. 489. E anche F. SCHUMACHER, *Das Werden einer Wohnstadt. Bilder vom neuen Hamburg*, Amburgo 1932; «Casabella-Continuità», n. 270, dicembre 1962 (raccolta di scritti, ampia documentazione e bibliografia sulla città di Amburgo).

[13] SCHUMACHER, *Stromungen* cit., p. 182.

[14] «...In Germania - afferma EBERSTADT, *Handbuch* cit., p. 481 - la costruzione delle città giardino ha avuto una diffusione significativa...» Fra le prime realizzazioni, ricordate da Eberstadt nel suo libro: la Gartensiedlung RATSHOF (1907) a Konigsberg e la Gartenstadt HELLERAU (1908) a Dresda. Nel 1910 viene avviata la costruzione di un grande numero di Gartensiedlungen, fra le quali: STOCKFELD-STRASSBURG, HUTTENAU A/RUHR, MAGDEBURG, RIEDERWALD (Francoforte), WANDSBECK. Successivamente vengono costruite Gartenstadte e Gartenvorstadte a Karlsruhe, Norimberga, Stettino, Dortmund, Lipsia-Marienbrunn, Altona, Berlino-Falkenberg (B. Taut), ecc. Per quanto riguarda la costruzione delle numerose Arbeitersiedlungen è significativo riferirsi alla regione Renania-Westfalia. Si veda ad esempio il caso di Essen con l'espansione delle industrie Krupp: le prime del 1861-1862, poi a partire dal 1871 le quattro grandi Siedlungen di NEUWESTEND, BAUMHOF, SCHEDERHOF, CRONENBURG, dal 1890 quelle di ALFREDSHOF, ALTENHOF, FRIEDRICHSHOF; dal 1906 la grossa Gartenstadt di MARGARETHENHOHE e dal 1917 le Siedlungen di BORBECK, WICKENBURG-ESSEN, KIEL-GAARDEN. Sempre nella Renania-Westfalia le numerose Arbeitersiedlungen della «Bayer» a Leverkusen (1919); e fra le altre Siedlungen più importanti, quelle di GUTEHOFFNUNGSHUTTE a Oberhausen, di VIKTORIA-MATHIAS a Essen e di KELLERSBERG ad Aquisgrana. Alcune di queste realizzazioni sono illustrate diffusamente nel testo di Eberstadt.

[15] In questo senso A. ROSSI (in *Aspetti della tipologia residenziale a Berlino*, in «Casabella-Continuità», n. 288, giugno 1964) nega una definizione autonoma della Siedlung, dove afferma che le Siedlungen di Berlino realizzate nel periodo fra le due guerre non possono esser viste disgiunte dal piano della Grande-Berlino del 1920, né dalla morfologia della città e dalla particolarità delle sue diverse situazioni urbane.

16 Carlo Aymonino, quando parla di «pezzi possibili di città», riferendosi alle realizzazioni dovute a iniziative pubbliche (Garden-cities, Siedlungen, ecc.) in Europa, intende proprio anche questa opportunità che si offre attraverso delle chiare alternative formali. Cfr. C. AYMONINO, *Origini e sviluppo della città moderna*, Padova 1965.
17 Possiamo leggere una descrizione particolarmente brillante di questa evoluzione che contraddistingue la casa d'abitazione della borghesia europea in: L. MUMFORD, *The culture of cities*, New-York 1938, tr. it. Milano 1953 (in particolare i capitoli I e II).

CAPITOLO SESTO
L'elemento logico nell'architettura del razionalismo tedesco: elementi dell'architettura e strutture logiche differenti, considerazione razionale delle norme classiche dell'architettura

...Se, quando progettiamo, vogliamo produrre qualcosa di sano e di sincero, allora noi dobbiamo temere anzitutto il «caratteristico», ma non il «consueto» o la «ripetizione» che sempre portano con sé la loro spiegazione...
Heinrich Tessenow

IN QUESTO CAPITOLO mi soffermerò su alcuni temi già messi in evidenza nella prima parte. Penso che sia utile riprenderli riferendosi particolarmente all'esperienza del razionalismo tedesco, in quanto espressione di un momento, non solo di singolare chiarezza di fronte alle questioni metodiche, ma anche di notevole impegno a tradurre quei presupposti nel fare architettura, nelle singole esperienze progettuali. Io penso che su questo piano ci sia la possibilità di portare avanti la questione del rapporto fra razionalismo e pensiero logico, riferendosi appunto all'architettura realizzata. Cercherò di mettere in primo piano quella linea operativa all'interno dell'esperienza del movimento moderno che penso sia anche l'espressione più logica e coerente dei fondamenti metodici e delle motivazioni del pensiero razionalista così come è stato definito fin qui. Del resto soltanto riferendosi alle singole esperienze si possono far intervenire quei caratteri a volte anche contraddittori e che tuttavia sono una parte imprescindibile di ogni scelta definita e consapevole, anche proprio per il loro essere l'espressione dell'elemento individuale di quella scelta.

1.

Di fronte al problema del fare architettura, la relazione fra scelta razionalistica e logica è messa in evidenza dalla particolare angolazione con cui il razionalismo affronta il problema del significato delle forme dell'architettura. Il carattere RIFERENTE rispetto all'esperienza storica delle forme dell'architettura (cioè il loro rinviare sul piano sintattico ad altre forme), e quindi la loro sostanziale tautologicità, sta a indicare la scelta prioritaria a considerare anzitutto IL SENSO delle forme (o degli elementi architettonici), cioè il loro reciproco legame, il loro ruolo nel procedimento. Così come per il pensiero logico una proposizione che è verificata all'interno di un sistema acquista una sua verità che è indipendente da una supposta verità o falsità del sistema, per il razionalismo architettonico le forme dell'architettura, indipendentemente dalla loro collocazione nel tempo, si configurano come dei risultati definitivamente acquisiti e IL SENSO di quelle forme (o elementi) è determinato ogni volta dal procedimento che le esprime, cioè dal procedimento che ne ha consentito l'apparizione, cioè a dire la messa in opera (dove appunto risiede la storicità di quelle forme).

Se quindi, in senso generale, questa scelta per il progetto rimanda a un preciso significato dell'operazione del comporre, a una definita nozione di COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA, diventa d'altra parte di grande importanza, per conoscere più a fondo questo processo, riconoscere la relazione che si stabilisce fra procedimento compositivo e forme o elementi dell'architettura, visti naturalmente questi ultimi nella loro prerogativa analitica, nella loro realtà di parti, appunto come ELEMENTI DELLA COMPOSIZIONE. Vi è qui inoltre la possibilità di chiarire il significato che assumono, nell'esperienza concreta, termini come «sperimentazione» o come «invenzione» riferiti al processo di progetto. Se infatti non si può più parlare di invenzione intesa come ideazione di nuove forme, di nuovi elementi, questo termine assume invece in questo caso

un preciso significato nel senso dell'applicazione o dell'ideazione di diversi o possibili rapporti nel procedimento compositivo, nel senso cioè di rilevare la presenza nell'esperienza concreta dell'architettura (e quindi anche la liceità teorica) di DIVERSI ORDINI LOGICI[1]. Di questa relazione che si determina fra forme (o elementi) e strutture logiche differenti, io mi occuperò qui in particolare della relazione privilegiata che, nell'esperienza del razionalismo tedesco, si determina con le norme classiche dell'architettura.

Nel capitolo precedente, trattando del problema della Großstadt e della posizione del razionalismo tedesco, si è rilevata la sostanziale unità sul piano del metodo e degli obiettivi più generali fra l'esperienza del razionalismo tedesco nel periodo fra le due guerre e quella precedente la prima guerra mondiale (e il cosidetto «protorazionalismo», e l'esperienza dei manuali, ecc.) Poiché penso che prendere in considerazione questa linea di continuità sia importante per una corretta lettura della formazione metodica del razionalismo dopo gli anni venti, mi riferirò anche qui, trattando del problema del progetto, indifferentemente alle une o alle altre esperienze, senza necessariamente far intervenire le motivazioni storiche delle une o delle altre.

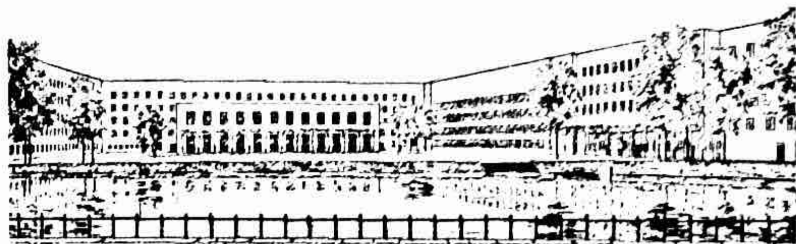
2.

Certamente il processo di definizione formale assume in ogni esperienza individuale accentuazioni diverse, anche molto diverse. Ma in senso generale possiamo dire - secondo un'opinione largamente condivisa nella storiografia del movimento moderno - che esso si caratterizza sopratutto come un processo di SEMPLIFICAZIONE FORMALE, cioè di riduzione e semplificazione delle forme storiche. Naturalmente questo termine acquista un particolare significato nell'esperienza del razionalismo: il processo di semplificazione condotto sulle forme e sugli elementi dell'architettura risponde infatti alle motivazioni del razionalismo laddove per semplificazione s'intende una

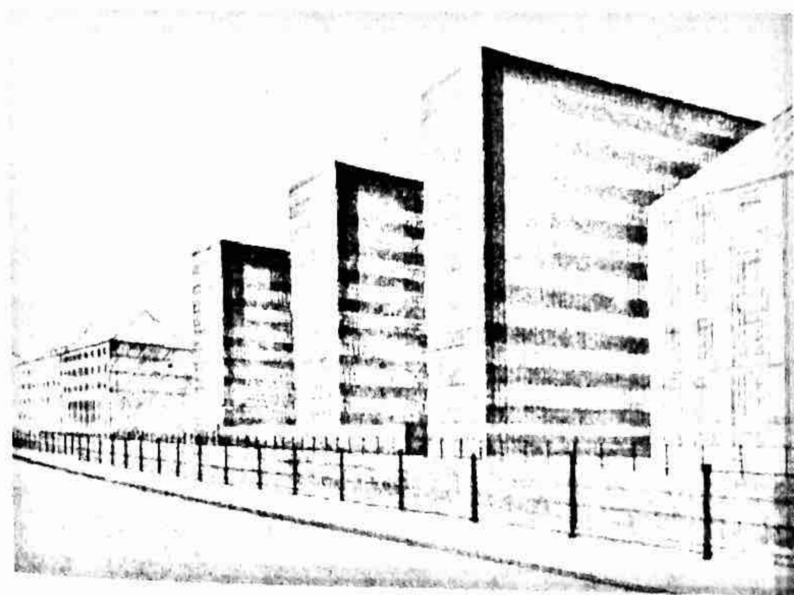
riduzione a ciò che è essenziale di quelle forme, cioè a quegli elementi che sembrano aver assunto nella loro larga sperimentazione un carattere definitivo, cioè una riconoscibile STABILITÀ FORMALE.

Lo stesso fine conoscitivo che viene annesso alla progettazione diventa in questo caso il motivo principale dello stretto legame che unisce il presente al passato nell'esperienza del razionalismo tedesco, ma se da una parte il processo di semplificazione ha per oggetto la storia – e in tal senso assume connotazione diverse nei singoli personaggi –, dall'altra questo processo si caratterizza invece sul piano metodico come un momento sostanzialmente unitario nel suo manifestarsi in primo luogo come ricerca di REGOLE DI DEDUZIONE PER L'ARCHITETTURA. Malgrado sia difficile valutare l'efficacia dei singoli procedimenti messi in opera, questo è senz'altro l'obiettivo principale, le regole di deduzione sono applicate alle forme dell'architettura, cioè agli elementi considerati esclusivamente nella loro evidenza formale. Questa scelta di semplificazione tende quindi a realizzarsi secondo un processo logico deduttivo, si definisce come un operare teso ad estrarre dalla considerazione sintattica degli elementi dell'architettura non solo quelli che sembrano più stabili e certi, ma anche QUELLE RELAZIONI FRA ESSI CHE SEMBRANO CARATTERIZZATE DA FORME PERMANENTI. – Questo è un passaggio fondamentale e imprescindibile per il rapporto fra momento teorico e prassi progettuale nell'esperienza del razionalismo. Questo è il punto critico in cui la scelta razionalista nei confronti della storia si incontra e si misura, nella costruzione di una teoria della progettazione, con quella teorica apertura a diversi possibili ordini logici di cui si è detto più sopra. –

«...Raisonner – dice Etienne Souriau – c'est jouer avec des formes présentes dans l'être des idéations typiques...»[2]. Certamente il SENSO DEL GIOCO che è messo in evidenza in questa frase come carattere specifico dell'intelligenza al lavoro, dell'intelligenza che elabora e costruisce, è anche elemento

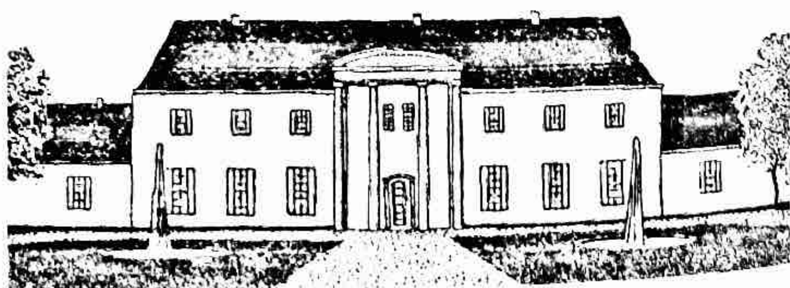


H. Tessenow, complesso scolastico a Berlino Charlottenburg (1927).



L. Mies van der Rohe, progetto per la Reichsbank a Berlino (1933).





H. Tessenow, casa signorile di campagna (1916).



H. Tessenow, casa Freudenberg a Heidelberg (1927).



H. Tessenow, colonia estiva sull'isola di Rügen (1936).

caratteristico della ricerca razionalista, non foss'altro che per quella sua decisiva scelta analitica. Tuttavia, secondo me, la scelta di far rientrare nel processo di progetto quelle strutture logiche (cioè compositive) che sono tipiche e permanenti dell'esperienza storica dell'architettura è proprio ciò che contraddistingue nel modo più chiaro la ricerca del razionalismo all'interno della più ampia esperienza dell'architettura del movimento moderno.

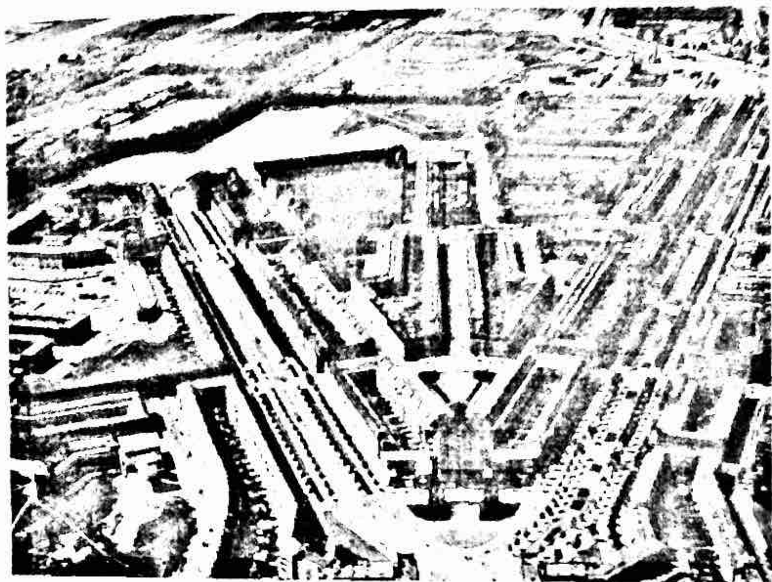
Infatti questa scelta non poteva che condurre gli architetti del razionalismo (quantomeno a un certo punto del loro percorso) a prendere in considerazione proprio quelle NORME CLASSICHE DELL'ARCHITETTURA contro cui sembrava essersi costituito lo stesso movimento moderno. In base a questa scelta essi non potevano non tener conto delle regole canoniche dell'architettura classica, dal momento che queste rappresentavano ciò che ha sempre tenuto insieme l'esperienza dell'architettura nel tempo, il suo elemento di unità, più o meno apertamente riconosciuto, ma sempre considerato come il solo valido punto di riferimento; proprio per la caratteristica razionale e logica del processo di progetto, proprio in quanto quelle norme sono la realtà stessa dell'architettura nel tempo, la sua stessa definizione - nel senso quindi che sarebbe necessario in ogni caso compiere un salto logico per affermare che l'architettura può a un certo punto diventare anche qualcosa di diverso -.

È sulla base di questa considerazione noi dobbiamo anche riconoscere la sostanziale convergenza di questo processo di progetto, che abbiamo chiamato di «semplificazione formale», con quello che in genere si definisce come un processo di STILIZZAZIONE. C'è infatti un indubbio parallelismo fra un processo di semplificazione delle forme e degli elementi, fondato su regole di deduzione logica per l'architettura, e un processo di stilizzazione che in questo caso è volto ad esprimere dell'architettura, vista nella sua caratteristica analiticità, proprio l'elemento logico, cioè la sua stessa struttura, la sua

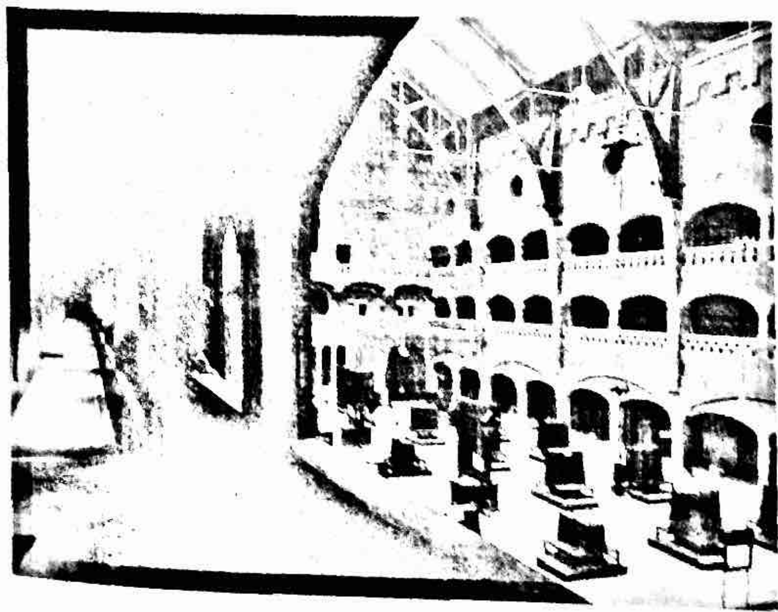
costruzione, appunto la sua architettura. Se pensiamo alla purezza di linee e alla semplicità delle forme definite dell'architettura di un Loos o di un Oud, se pensiamo al sottile ma tenace legame che unisce al passato il disegno di un Behrens, ma anche di un Mies van der Rohe (i primi progetti, ma anche gli ultimi) e sopratutto di un Tessenow, non possiamo non rilevare la loro corrispondenza a un principio di logica rigorosa, così come non possiamo prescindere dalla forte tensione classica che queste opere manifestano. Ma questo riferimento all'elemento classico dell'architettura ha in ciascuno un particolare valore (emozionale o intellettuale che sia). Non è infatti il riferimento culturale o intellettuale a una definita esperienza, a un momento determinato della storia, non si tratta cioè di un «neoclassicismo» in senso canonico, ma rappresenta appunto l'assunzione di una determinata struttura logica dell'architettura come principio operativo, la CONSIDERAZIONE RAZIONALE DELLE REGOLE FONDAMENTALI DELL'ARCHITETTURA, cioè la considerazione senza pregiudizio di quelle regole che, se erano state messe in discussione, non erano però mai state abbandonate.

E in questo senso siamo tentati di parlare, a proposito della definizione formale degli elementi, non tanto di semplificazione, quanto piuttosto di SEMPLIFICAZIONE MONUMENTALE, proprio per mettere in evidenza il particolare ruolo strutturale, costitutivo in senso operativo, che ha qui il riferimento all'esperienza storica. Dove il termine «monumentale» sta a indicare il particolare compito che è affidato alle forme, compito che non è solo quello di rappresentare se stesse come espressione dell'elemento logico-razionale dell'architettura, ma anche proprio materialmente il loro processo costitutivo, di affinamento e perfezionamento e il loro fissarsi come fatti compiuti, processo che è appunto sempre lo stesso, in quanto ripetizione e riaffermazione di regole mai contraddette.

Se pensiamo ad esempio a quei progetti di Behrens - come l'esposizione di Oldenburg o il crematorio di Hagen o la casa



H. P. Berlage, piano di Amsterdam Zuid (1916).



H. P. Berlage, la Borsa di Amsterdam (1898).

Schröder a Eppenhausen - che sono le tappe di una ricerca fondata sulla combinazione di semplici solidi geometrici e per i quali non a torto si è parlato di riferimento all'architettura del primo Rinascimento (la continuità espressiva romanico-rinascimento: dal battistero di San Giovanni a San Miniato, a Santa Maria Novella, ecc.), io credo che occorra riconoscere che questo legame con il passato è reale e fondato. Senza preoccuparci troppo per l'impari confronto, io credo che, come le prime esperienze di allora ancora imperfette e insicure, queste forme siano a tal punto rivolte a definire un'idea d'architettura (che è anzitutto l'affermazione di UN MODO di operare), più che a ricercarne i legami (col presente o col passato), da costituire, malgrado si collochino già all'interno dell'esperienza del movimento moderno, un'esperienza in sé definita e abbastanza unica, a tal punto questa doppia appartenenza è in esse realizzata e naturale.

Parlare di monumentalità nel caso della ricerca razionalista significa quindi anche riferirsi alla caratteristica di immutabilità e di stabilità (anche proprio nel senso materiale della gravità e della durata) della forma architettonica. Del resto la stilizzazione, come la semplificazione, è proprio il tentativo di mettere in opera questa stabilità e questa permanenza, di garantirla e di metterla in evidenza anche in senso materiale e tecnico, come rappresentazione memorabile, appunto come monumento.

Scrive Heinrich Tessenow nel suo *Hausbau und Dergleichen*: «...Fra gli elementi di semplice regolarità formale annoveriamo anzitutto la SIMMETRIA: noi non avremo compreso a fondo il significato del fare architettura finché non avremo profondamente amato la simmetria...»[3]. Il fatto di riproporre le norme classiche dell'architettura, come avviene nel caso di Tessenow in modo così diretto (e perfino provocatorio per quel momento), ci riporta alle considerazioni fatte sulla scelta delle norme classiche come risposta adeguata alla questione di un ordine logico per il progetto (in evidente conflitto con i più noti slo-

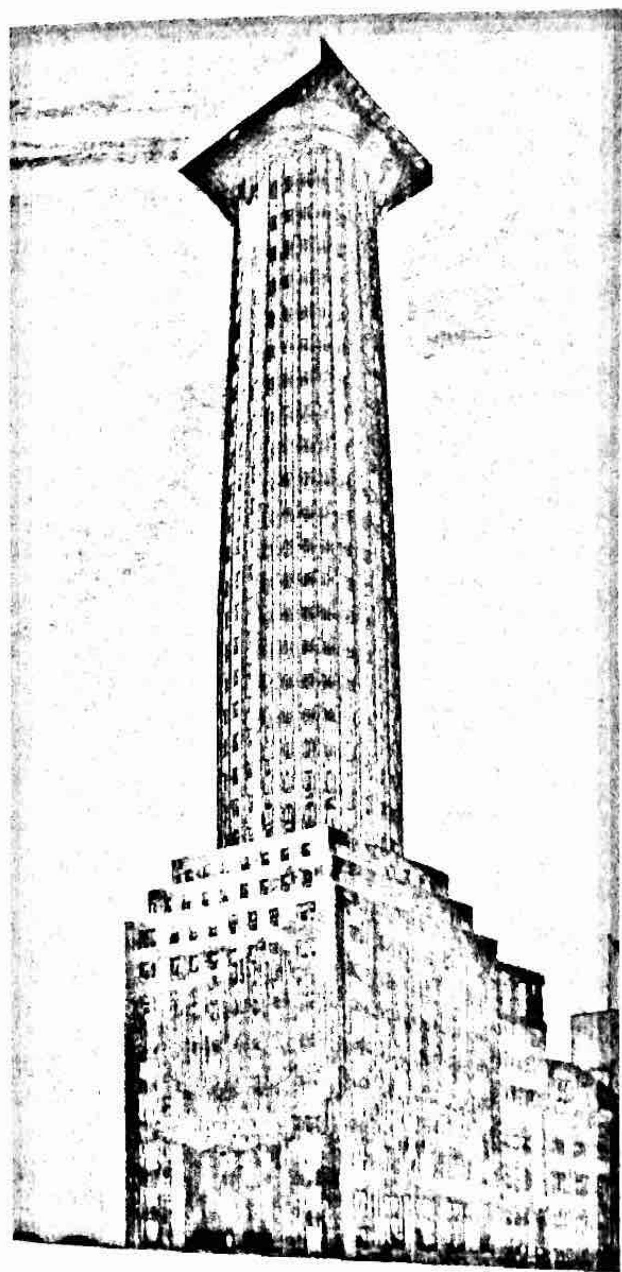
gans del movimento moderno), per ribadire che questa scelta non può essere vista come una contraddizione rispetto all'apertura a ogni possibile soluzione logica (come risulta sul piano metodico), ma deve essere vista proprio come la considerazione razionale di quella possibilità, nella prospettiva di risposte stabili e certe. Si tratta piuttosto, come già in altri passaggi della costruzione metodica del razionalismo, di una consapevole limitazione.

La contraddizione semmai è altrove, è qualcosa di secondario in fondo e di più direttamente legato all'esperienza di ogni singolo artista, riguarda i cambiamenti di rotta legati alla vicenda di ciascuno (vere e proprie «fasi» o «periodi», qualcosa di molto tipico dell'arte contemporanea), riguarda il bisogno di nuove condizioni per il progetto, riguarda l'incertezza e il conseguente sperimentalismo di quegli anni (ma tutti i migliori, a un certo punto del loro percorso, ritornano a un confronto diretto – e consapevole anche delle conseguenze: leggi Oud – con l'esperienza storica dell'architettura). Le regole classiche stabiliscono un definito sistema logico di relazioni fra gli elementi dell'architettura, ma allo stesso modo incidono sulla definizione di quegli elementi. È questa una decisione che coinvolge tutto il campo delle scelte di progetto. E in questo senso ogni esperienza individuale e perfino ogni singola esperienza offre una risposta differente. Rispetto proprio alla riconoscibilità di questa relazione col passato, rispetto al bisogno di renderla manifesta più o meno apertamente, fino alla CITAZIONE vera e propria.

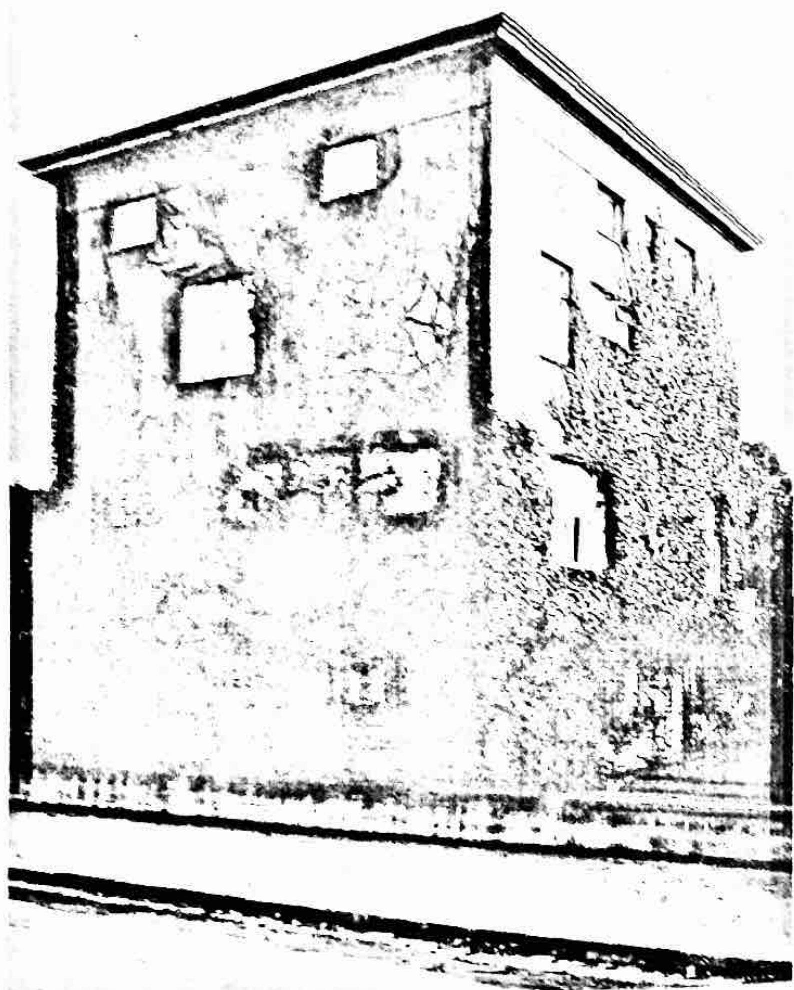
Ma noi possiamo parlare soltanto del significato sul piano logico di questa scelta e in questo senso dobbiamo chiederci ad esempio se vi sono ad essa delle alternative concrete. Si è detto che l'incontro con le regole classiche della composizione e la relativa decisione è una limitazione consapevole. Ma qual è il suo ruolo in questo caso? Che rapporto c'è fra questa decisione e ad esempio quella di assumere in termini convenzionali il funzionalismo (che è anch'essa una limitazione voluta)? Che

rapporto c'è ad esempio nella ricerca di un Klein o in quella di un Hilberseimer? Secondo me si può dire che queste due scelte si dispongono, per così dire, parallelamente nel processo di progetto, le une si riferiscono a una relazione ritenuta stabile fra gli elementi dell'architettura e le altre a una caratteristica di quegli stessi elementi, cioè a un determinato aspetto della loro ragione di essere. Parlare dell'assunzione convenzionale del funzionalismo in Hilberseimer ad esempio non ci dice nulla della struttura del processo di progetto (delle scelte compositive), ma ci chiarisce solo un determinato aspetto delle scelte successive. Del resto la scelta convenzionale del funzionalismo tende ad esprimere quel carattere di generalità dell'architettura che già si era messa in evidenza sul piano analitico. È sul piano proprio di questo obiettivo di generalità che la scelta di considerare e di misurarsi con le norme classiche dell'architettura e quella di assumere convenzionalmente il funzionalismo si equivalgono, entrambe infatti tendono ad esibire l'oggettività di quelle norme.

Secondo me, un'alternativa alla scelta delle norme classiche non è inclusa in quella generale scelta di analiticità dell'architettura che è caratteristica del razionalismo. Qualsiasi altro sistema di norme - si veda ad esempio il caso di «De Stijl» (per parlare di un'esperienza importante, metodologicamente molto importante perché unica nell'esperienza del movimento moderno a fornire un plausibile e coerente sistema di norme per il progetto, realmente alternativo alla tradizione) - si fonda su un sistema di assiomi astratto, costruito e mai dedotto, che si riferisce all'idea di un'architettura nuova perché fondata su nuovi principi generali (molto vicini a dei comandi morali: un nuovo quadro di idee generali di riferimento per le forme dell'architettura). Nelle norme classiche dell'architettura questo rapporto col mondo delle idee è irrilevante, non conta più, in ogni caso non è più riconoscibile, tutta l'evidenza di quelle norme sta nella loro sperimentazione, nel fatto che sono ormai inscindibili dalla definizione stessa di architettura.



A. Loos, progetto per il Chicago Tribune (1922).



A. Loos, casa Rufer a Vienna (1922).

3.
Il processo di semplificazione a cui ci siamo riferiti è visto in generale come un processo di progressivo affrancamento dalle forme storiche dell'architettura - in effetti ha inizio con gli architetti della ragione e poi con l'eclettismo, la cui motivazione positiva era quella di cercare di trattenere dell'esperienza storica ciò che sembrava ancora necessario - ciò è particolarmente evidente ad esempio per il cosidetto «protorazionalismo» (Berlage, che ne è certo uno dei rappresentanti più interessanti, lavorava evidentemente in questa direzione). Quello che m'interessa mettere in evidenza a questo punto è il senso che assume questa relazione con le forme del passato, allorché la ripresa di queste forme assume il significato particolare di una CITAZIONE.

Poiché questo in realtà è un fatto ricorrente nella storia dell'architettura[4] e del pensiero artistico in generale, penso che soffermarsi sul tema della citazione consenta di approfondire l'elemento logico della scelta del razionalismo, mettendo in evidenza appunto il particolare valore che assume la citazione nell'esperienza del razionalismo tedesco. Ma sopratutto penso che occuparsi di questo particolare procedimento nella progettazione del razionalismo offra, come ho già accennato, la possibilità di chiarire quell'interrogativo che si era posto relativo all'intervento dell'elemento individuale nel rapporto fra la scelta del sistema logico e gli elementi dell'architettura, relativo cioè al significato particolare che assume in ogni esperienza il carattere riferente dell'architettura (di rimandare cioè a qualcos'altro che è comunque incluso nell'esperienza dell'architettura).

Diciamo per prima cosa che l'uso della citazione si basa su una concezione analitica dell'architettura, di un'architettura cioè sempre riducibile ai suoi elementi costitutivi. Vi sono tuttavia da considerare due linee diverse secondo cui è diretto tale impiego. L'una - quella più direttamente riconducibile all'idea dell'eclettismo - è rappresentata dal valore culturale e fon-

damentalmente evocativo in senso ALLUSIVO (e perciò sempre in parte viziato in senso stilistico) della citazione, cioè anzitutto il RIFERIMENTO A UN MONDO DETERMINATO. L'uso della citazione in questo senso manifesta un evidente intento di RIFONDAZIONE dell'architettura: basta pensare ad esempio al caso di Berlage e al valore evocativo (in senso religioso-umanistico) che assume nel progetto per la Borsa di Amsterdam il riferimento al mondo gotico-mercantile (la grande navata, i mattonei, gli archi ribassati, ecc.) Ma l'altra direzione, proprio perché corrisponde a quell'elemento di contraddizione rispetto al metodo di cui già si è detto, è senz'altro più importante per il nostro discorso. In questo caso la citazione è intesa come RIFERIMENTO ALL'UNIVERSO LOGICO dell'architettura.

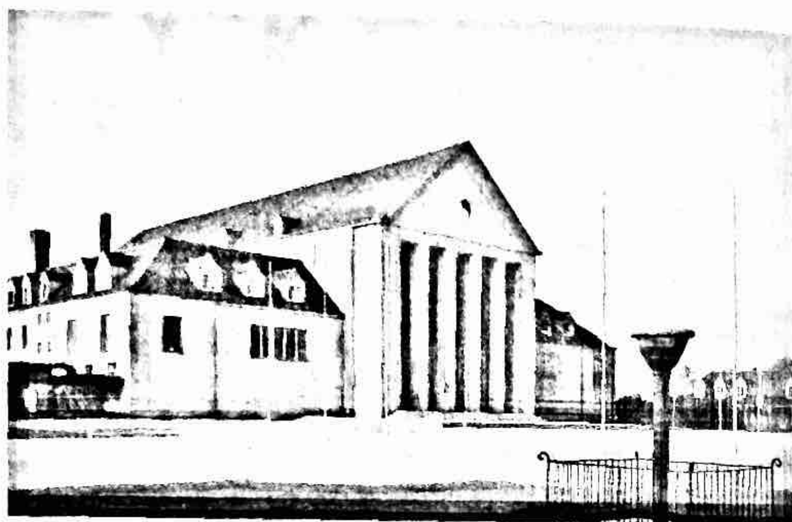
La citazione rappresenta cioè il riferimento a un momento dell'architettura (sarebbe meglio dire a un «grado» di essa) in cui ogni elemento è la parte di un tutto ordinato armonicamente secondo una relazione aperta ed evidente. Come si vede questa scelta è esattamente l'opposto della scelta dell'eclettismo, non c'è evocazione, non c'è allusione proprio perché la citazione in questo caso rappresenta esattamente ed esclusivamente se stessa. La citazione in questo caso assume il carattere di un segnale, si pone come elemento di chiarimento rispetto alla questione di possibili strutture logiche differenti per il progetto. La citazione mostra in particolare, nell'evidenza dell'elemento riproposto, il riconoscimento del primato della grande architettura del passato, cioè il riconoscimento dell'AUTORITÀ DELLE NORME CLASSICHE RISPETTO AI POSSIBILI SISTEMI DI NORME, rispetto appunto ai sistemi logici possibili.

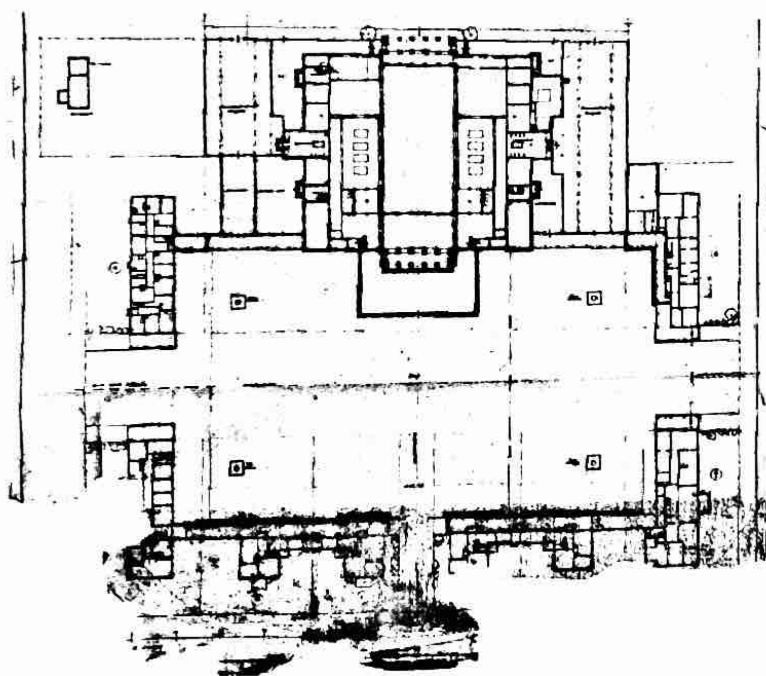
Io credo che l'artista in cui questa scelta è più evidente, in cui questo processo è condotto con lucidità fino alle ultime conseguenze, sia Adolf Loos[6]. Ma non tanto il Loos delle prese di posizione polemiche - il Loos del progetto per il «Chicago Tribune», che pur essendo uno straordinario esempio di coerenza può esser visto appunto come l'ultima conse-

guenza di un discorso senza sbocco - quanto proprio il Loos costruttore, quello della casa Rufer ad esempio, con le metope classiche e il cornicione inseriti nella facciata liscia, o della casa nella Michaelerplatz, con il doppio ordine di colonne di marmo. Certo questa è anche una scelta che ritroviamo spesso nella cultura architettonica tedesca di quegli anni, basta pensare al risvolto estetizzante del classicismo viennese, a Otto Wagner e sopratutto a Joseph Hoffmann, tuttavia io credo che la citazione assuma quel significato ristretto e progressivo che le abbiamo attribuito, fra i tanti, soltanto in Adolf Loos. Ciò che risalta in questo riferimento della citazione soltanto a se stessa è anche ciò che la fa scegliere, cioè la sua evidenza rispetto al sistema logico che la definisce.

Abbiamo detto più volte che la scelta del razionalismo è una scelta limitativa, una consapevole scelta di riduzione al fine di isolare alcuni, pochi elementi di certezza e di ordine in vista del progetto. La scelta delle norme classiche diventa quindi la sola alternativa una volta riconosciuti l'autorità e il primato della grande architettura del passato. E la citazione diventa la sola risposta adeguata a questo riconoscimento, la risposta dell'intelligenza di fronte al particolare sentimento, all'emozione provocata da questo riconoscimento, la risposta dell'intelligenza messa di fronte alla compiutezza di un'architettura in apparenza non più perfettibile.

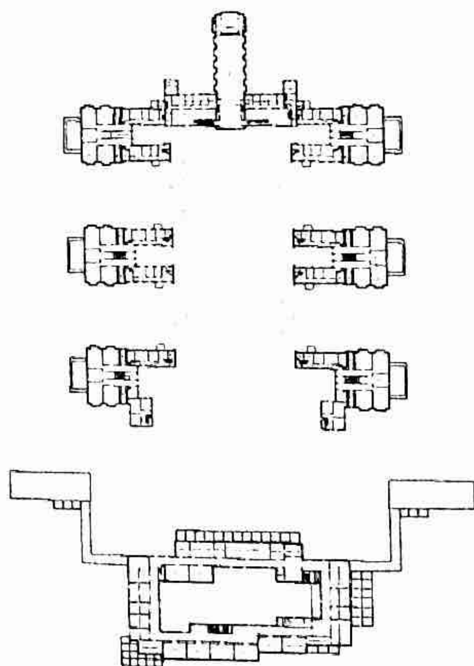
C'è una battuta in un romanzo moderno, che voglio riportare qui perché mi sembra particolarmente illuminante su questo passaggio dell'esperienza individuale, essa dice: «Per quanti hanno profonda capacità di sentire e hanno coscienza dell'inestricabilità del pensiero umano, esiste un'unica risposta possibile: tenerezza ironica e silenzio»[7]. Penso che chiunque possa essere d'accordo sulla verità, sull'immediatezza di questa affermazione, tuttavia io credo che l'alternativa sul piano umano che essa esprime rappresenti anche un'alternativa reale per un determinato atteggiamento di pensiero. IRONIA e SILENZIO sono entrambe, malgrado l'apparente contrasto, risposte ana-





H. Tessenow, istituto per la ginnastica ritmica
nella città giardino di Hellerau presso Dresda (1910).





H. Tessenow, ginnasio statale a Klotzsche presso Dresda (1925)

loghe di fronte alla complessità dell'esperienza (cioè l'oggetto stesso del pensiero, l'oggetto della memoria), entrambe rappresentano la consapevolezza del limite individuale, ma né l'una né l'altra rinunciano a esprimere un ruolo cosciente e attivo, cioè intelligente. A me sembra che, in modo del tutto singolare, questa frase, estratta da un contesto affatto diverso, definisca anche l'alternativa che ritroviamo espressa nell'architettura del razionalismo. Ironia e silenzio diventano le sole risposte possibili di fronte all'esperienza storica, una volta riconosciuta la sua autorità e il suo primato. E proprio di fronte a questa alternativa la citazione sembra essere anche il mezzo più logico e razionale per aderirvi.

In un caso la citazione diventa qualcosa che non può essere definito altrimenti, il SILENZIO è la contemplazione dell'inesplicabile. Ma è insieme un'assunzione responsabile e una libera scelta, una presa di coscienza e non la frustrazione per qualcosa d'imposto da fuori o la denuncia di un limite paralizzante. «Tout est dit et l'on vient trop tard... il faut chercher seulement à penser et à parler juste». La citazione diventa cioè la rivendicazione di una libertà intellettuale che ha solo quel modo per esprimersi con altrettanta chiarezza e determinazione (le metope e il cornicione di Loos per intenderci).

Nell'altro caso, poiché la risposta dell'IRONIA è l'espressione non tanto del limite individuale, quanto dell'inadeguatezza di ciò che lo circonda ed ha a disposizione per esprimersi, la conclusione è sostanzialmente la stessa e la citazione assume il significato di una dichiarata e responsabile mistificazione[8]. La citazione in ogni caso diventa il mezzo con cui quel SENSO DEL GIOCO che è poi la struttura intellettuale stessa di ogni opera umana si manifesta più apertamente.

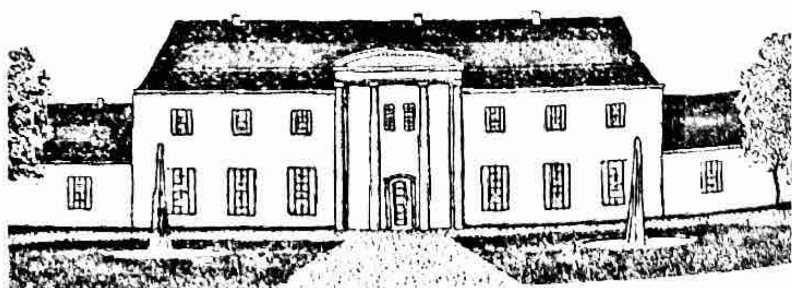
Per Tessenow ad esempio, nell'esperienza del quale il problema della citazione si confonde sempre con quello della decorazione e dell'ornamento, questa scelta è espressa molto chiaramente dove dice: «Ciò che vi è di meglio per quanto riguarda l'ornamento è l'astratto, lo sciocco (das Dumme) o

l'inesplicabile»[9]. Con questa definizione che è anche una chiara demistificazione, ma che proprio nel suo ostentato distacco riesce a superare l'inquietudine per una questione solo apparentemente secondaria e che in ogni caso deve essere affrontata, Tessenow riporta peraltro la questione dell'ornamento a un livello di dignità intellettuale, che è abbastanza unico nel vasto ventaglio di esperienze del movimento moderno. Ciò distacca del resto l'esperienza di Tessenow da ogni altra con la quale spesso viene confusa (i vari architetti tradizionalisti, gli «Heimatkünstler» di Loos). Si pensi ai pronai monumentali, ai timpani, alle sottili colonne che fa aderire alle facciate quasi spoglie delle sue architetture, certamente la sua ricerca non può essere avvicinata a quella ad esempio di un J. Hoffmann, per il quale il riferimento storico, la citazione, diventa proprio un modo, un mezzo adeguato, per risolvere il problema «estetico» di un'architettura che sembrava essersi degradata. Di fronte al problema della decorazione questa risposta di Tessenow vale secondo me il più famoso assioma di Loos «ornamento e delitto». E qui vorrei soltanto accennare al caso di Tessenow, un artista del quale ben poco conosciamo e che solo raramente viene preso in considerazione. Uno studio ad esempio dei legami che uniscono la sua esperienza a quella appunto di un Loos o anche di un Behrens produrrebbe senza dubbio, al di là di sistemazioni troppo sbrigative, risultati di sicuro interesse. Non foss'altro che per portare un po' di luce, per avviare un dibattito più aperto e consapevole, ad esempio sul caso esasperante della critica architettonica del dopoguerra che ha identificato le forme classiche con le dittature fasciste, secondo il «farsesco» procedimento di quelle stesse dittature[10], e che seguitando a battersi in questo senso l'ha trasformato in un caso di costume.

4.

Questa angolazione particolare del discorso sul razionalismo è convalidata anche da altre esperienze, quelle che pure sembra-





H. Tessenow, casa signorile di campagna (1916).



H. Tessenow, casa Freudenberg a Heidelberg (1927).



H. Tessenow, colonia estiva sull'isola di Rügen (1936).

no le più lontane, come sono ad esempio i piani o i progetti architettonici di Hilberseimer o di Klein. Si è detto che ciò che caratterizza in modo più aperto ed evidente la ricerca del razionalismo rispetto al quadro più ampio dell'architettura del movimento moderno, anche se considerato spesso in modo superficiale e inesatto, è la sua particolare scelta rispetto al funzionalismo. Si è detto che la scelta del razionalismo rispetto a questo tema così ampiamente dibattuto dal movimento moderno è stata quella di impostare su basi convenzionalistiche il processo logico deduttivo del progetto, assumendo cioè il funzionalismo come elemento convenzionale di un sistema logico in se stesso completo. Non possiamo prescindere da questa scelta sul piano metodico se vogliamo parlare ad esempio dell'opera di un personaggio come Ludwig Hilberseimer. E anche se questa scelta ha avuto un peso diverso sull'esperienza dei singoli architetti, dobbiamo riconoscere che ad essa ha quasi sempre corrisposto, come fosse un passaggio obbligato, l'incontro con le regole classiche dell'architettura.

Per Hilberseimer, ad esempio, è evidente che l'ipotesi funzionale nel processo di progetto fissa una determinata regola per la successione logica delle scelte (urbanistiche ma anche architettoniche), ma è altrettanto chiaro che queste operazioni si dispongono parallelamente alle scelte che vengono fatte sugli elementi dell'architettura, i quali ricevono il loro senso da una legge che è architettonica, cioè fondata sull'esperienza dell'architettura. L'unica relazione funzionale (rapporto diretto) fra residenza e lavoro che Hilberseimer ha preso in considerazione nei suoi progetti per una «città verticale» o per una «città lineare» testimonia il carattere di ipotesi di lavoro che assumevano per lui le scelte funzionali nella progettazione, viste cioè proprio come base per una sperimentazione strettamente architettonica[11]. Non è certo avventato affermare che la legge architettonica sulla quale si fondavano le scelte compositive di Hilberseimer è chiaramente legata al canone classico dell'architettura; lo stesso principio di ordine e chiarezza logica sul

quale basava la sua teoria della moderna Großstadt esprime questa fondamentale scelta di architettura. Ma lo stesso potremmo dire anche per l'esperienza di Alexander Klein, basta considerare il disegno della Groß-Siedlung Bad-Dürrenberg in relazione alle tavole analitiche per le ricerche ottimali sull'alloggio o agli studi collegati a questa realizzazione sulla casa unifamiliare[12] per renderci conto di questa stessa scelta. Del fatto cioè che la ricerca funzionale non costituisce elemento di giudizio per la definizione formale del disegno planimetrico o per l'architettura, i quali si fondano invece su alcuni principi fondamentali, come la simmetria o la disposizione ordinata degli elementi compositivi.

Il riferirsi di queste esperienze a una determinata dimensione classica della ricerca formale ha sicuramente motivazioni diverse nei singoli architetti, ma la spiegazione più logica di questo processo resta sostanzialmente quella avanzata nel discorso fatto sulla semplificazione formale. Questo vale in generale per Klein e per Hilberseimer, ma vale anche ad esempio per Mies van der Rohe e per Oud, malgrado il fatto che il percorso di questi ultimi sia fondamentalmente diverso.

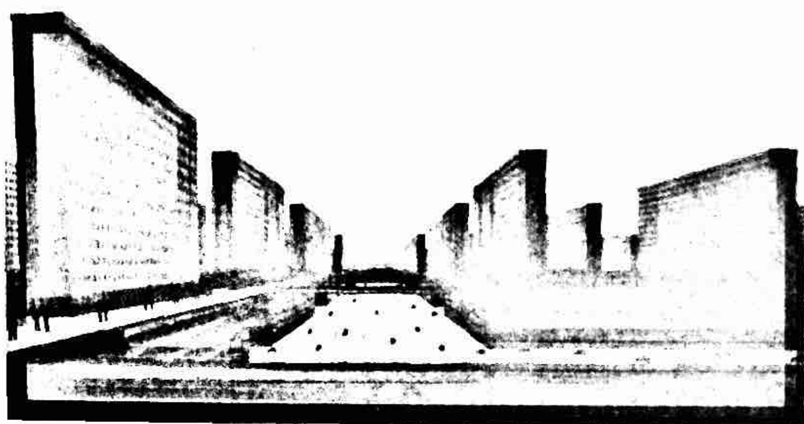
Ciò che per Mies van der Rohe rappresenta infatti il motivo di una ricerca instancabile e rigorosa, tanto che si è tentati di parlare di un processo di inflessibile e continuo trasferimento della forma attraverso le resistenze che i condizionamenti e le contraddizioni del momento continuamente le oppongono, per Oud costituisce invece, prima, il motivo di una consapevole quanto feconda limitazione di campo e, più tardi, la ragione del rifiuto di quello stesso limite e la rivendicazione di un confronto più diretto e immediato con la grande architettura del passato. Certamente la partecipazione di Oud alla fondazione di «De Stijl» resta un elemento essenziale della sua formazione di architetto, anche se la programmatica rottura con l'esperienza storica e con i canoni tradizionali dell'architettura in nome di una nuova condizione di logicità dei programmi di «De Stijl» ha convissuto con difficoltà, nelle sue

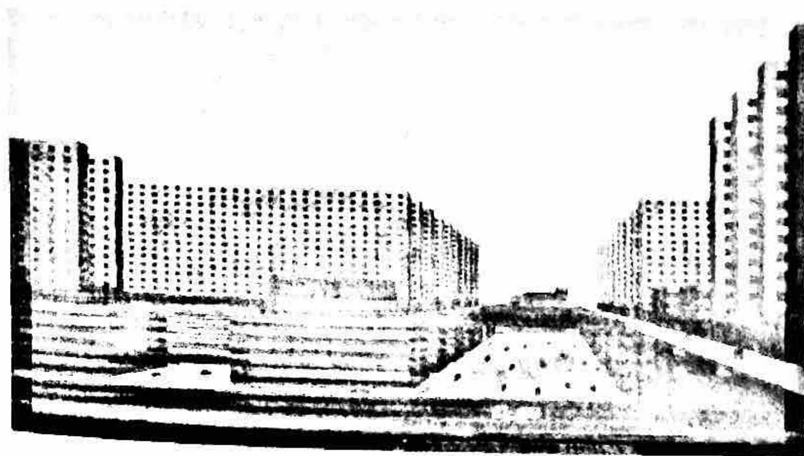
opere migliori, con la profonda esigenza di concretezza che ha sempre caratterizzato il lavoro di Oud. Il recupero che, più tardi, ha operato di una misura più diretta e concreta con la tradizione del suo lavoro e con le «leggi immutabili dell'architettura» è da legare a questa contraddizione di fondo mai superata se non nelle opere, nella qualità e nella precisione dei suoi lavori più famosi (dal Tusschendijken a Hoek van Holland, dal Kiefhoek alla schiera del Weissenhof). È da mettere in relazione cioè con la sua personalità di artista, appunto con la profonda esigenza di concretezza che esprimono sempre i suoi scritti e con quell'ANSIA DI CERTEZZA che lo aveva portato all'inizio verso De Stijl e più tardi lo aveva visto rivolgersi alla grande tradizione.

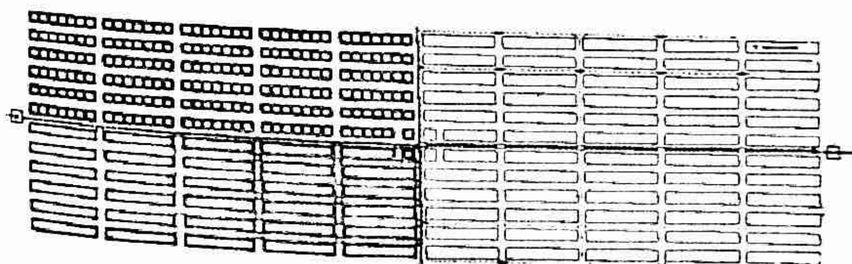
La «grave denuncia» e la cosidetta «involuzione» degli ultimi anni, l'edificio della Shell e la sua appassionata difesa che ha fatto gridare al tradimento più di un critico geloso custode delle «conquiste» del movimento moderno[13], rappresenta proprio la rivendicazione di una libertà anzitutto intellettuale, un gesto di liberazione dell'intelligenza, uno dei gesti più belli e sicuri della storia del movimento moderno (di questi episodi è così inspiegabilmente povera la storia dell'architettura moderna).

Le più belle e importanti opere realizzate da Oud appartengono al periodo della sua partecipazione a «De Stijl» e poi alle riviste d'avanguardia «i 10» e «de 8 en Opbouw», ma non per questo il discorso perde di validità. Quelle opere mostrano ciò che poi è stato evidente nel momento stesso della messa in discussione di tutto il suo lavoro fino a quel momento e poi nell'aperta denuncia.

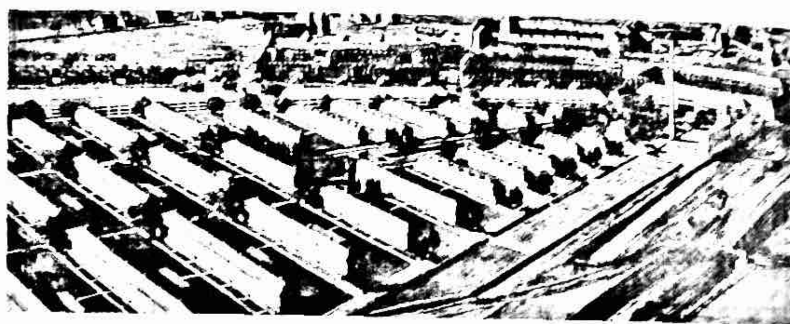
Mentre lo «scandaloso» edificio della Shell di Rotterdam diventa il manifesto clamoroso quanto coraggioso di questa lunga silenziosa contraddizione fra esperienza e programma, per mostrare alla fine sino a che punto egli era disposto a seguire le conseguenze della sua inclinazione di uomo e di artista[14].

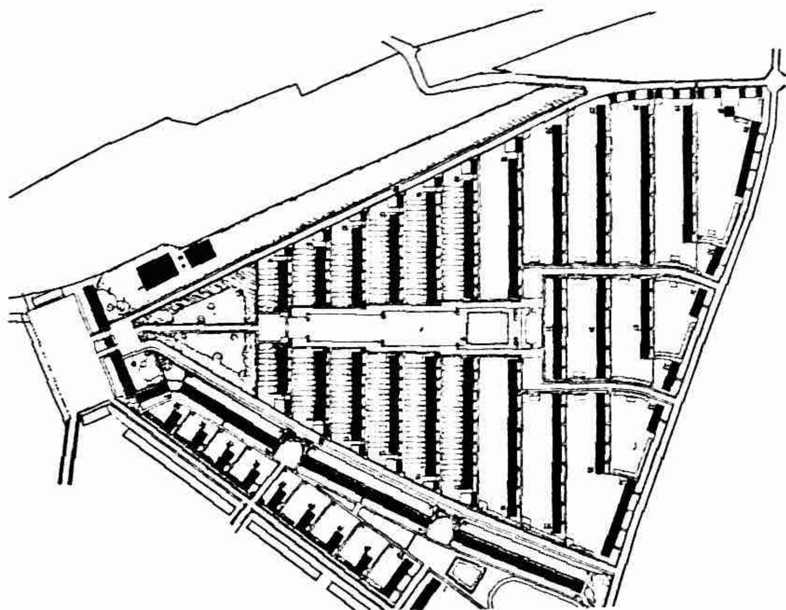






L. Hilberseimer, «Città verticale» (1919-24).







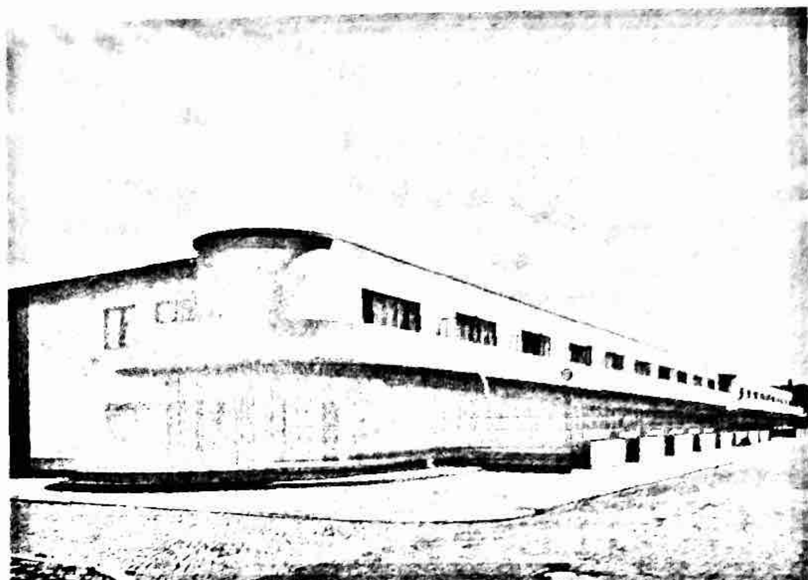
A. Klein, quartiere Bad-Dürrenberg presso Lipsia (1926).

5.
Proprio la considerazione della vicenda di Oud ci impone di assumere gli elementi di questa contraddizione come occasione per una riflessione attuale. Io credo che nei limiti entro cui si svolge la costruzione teorica del razionalismo e l'elemento di contraddizione palesato da Oud – cioè fra una definizione metodica rigorosa rivolta alla costruzione di un sistema logico di deduzione per l'architettura e la scelta diretta nel senso di fondare la propria azione su quel sistema di norme che interpreta, praticamente incarna, l'esperienza stessa dell'architettura – vi siano comprese le condizioni per un razionalismo attuale. E che ciò possa costituire ancora oggi la base per una costruzione logica dell'architettura.

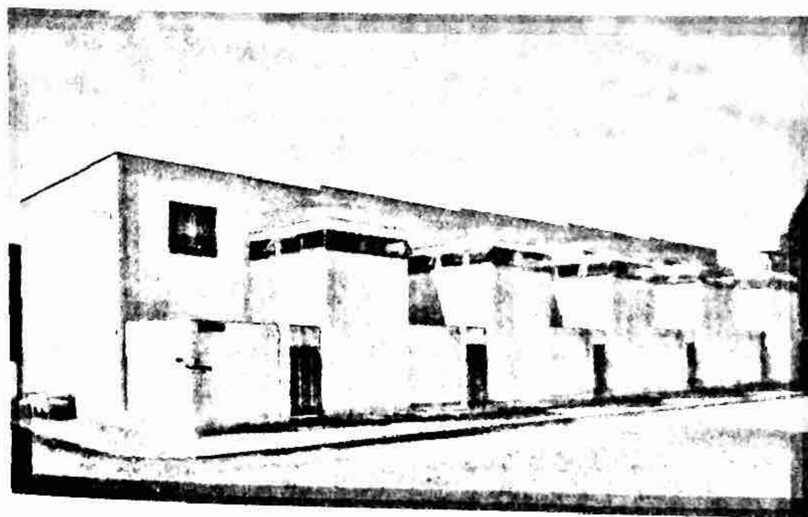
Già possiamo riconoscere nell'esperienza contemporanea questa problematica, il compito della critica e della cultura architettonica in generale dovrebbe essere perciò quello di affrontare questo argomento e di dibatterlo fondatamente. Io penso che riflettere su esperienze come questa, cui siamo tanto debitori, valutare il significato di posizioni consapevoli che di fatto hanno contribuito in modo così determinante all'approfondimento del decisivo rapporto fra conoscere e fare in architettura, sia perlomeno altrettanto importante che cercare, in un allargamento del campo d'indagine, l'arricchimento e l'approfondimento sul piano conoscitivo dei molti e diversi fatti umani che hanno attinenza con l'architettura (come appunto fa vedere il crescente interesse per quegli studi recenti che sono rivolti secondo direzioni, per così dire, collaterali). Essi restano però campi distinti e perciò al di fuori da ogni problematica che abbia come fine il progetto tutti i tentativi che non si pongano il problema di una costruzione scientifica dell'architettura a partire dall'architettura stessa. In realtà al centro della questione sta soltanto l'architettura e tutto quanto consente un avanzamento nel senso della sua conoscenza e determinazione resta un mezzo soltanto, un mezzo per raggiungere quell'obiettivo di generalità e obiettività, che è lo

scopo aperto di ogni razionalismo, ma che si realizza soltanto nel confronto con le opere e sulle opere e nell'adesione ai principi. A me sembra che il problema della ricerca di regole deduttive per l'architettura sia posto oggi in termini particolarmente ILLUSORI. E che tuttavia sia proprio questo che ci si aspetta (l'illusione di una nuova via) in un momento di particolare incertezza com'è il nostro. Mi riferisco qui ad esempio alle tesi di Christopher Alexander[15], in quanto mi sembra che la sua ricerca, oltre al fatto di riscuotere interesse e adesioni un po' esagerati, sia particolarmente esemplare da questo punto di vista. Primo perché questo problema viene posto in termini di RIFONDAZIONE e secondo perché questa rifondazione si baserebbe sulla considerazione di elementi che, anche se intervengono sull'architettura, di fatto non possono definirla.

La costruzione metodica del razionalismo non può essere contestata su un piano obiettivo, né, per altro verso, può essere contestata la scelta nel senso delle norme classiche dell'architettura. Quest'ultima infatti può non essere condivisa, ma in tal caso è necessario che venga sostituita da nuovi e diversi principi, che si indichi cioè un diverso sistema logico di relazione. Del resto i movimenti d'avanguardia, come appunto «De Stijl», hanno costruito in questo senso la loro ipotesi di lavoro e anche la loro battaglia per imporsi (non altrimenti era diretto il personale tentativo di Le Corbusier con «Modulor»). Ciò che invece non ha senso è credere di poter portare avanti un discorso per una teoria scientifica della progettazione senza indicare la struttura del procedimento, senza definire cioè contemporaneamente un sistema logico nel quale le scelte spieghino se stesse. Il problema della costruzione di un sistema di regole di deduzione per l'architettura è stata al centro della ricerca del razionalismo tedesco, ma in questo caso il problema si fondava su quelle che a me sembrano le sole basi logiche possibili: sul principio di analiticità dell'architettura e sulla considerazione, fra le possibili strutture logiche dell'architettura, di quella che sembrava caratterizzata da una maggiore sta-

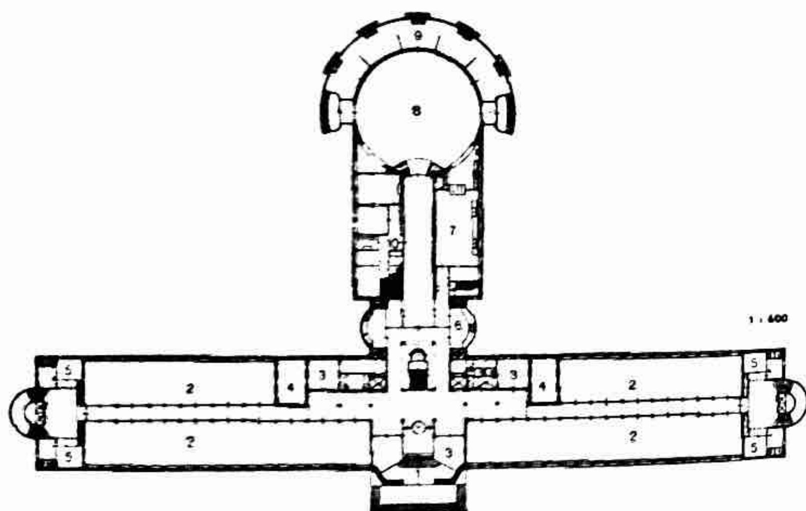


J. J. P. Oud, quartiere Hoek van Holland a Rotterdam (1924).



J. J. P. Oud, case minime nella Weissenhof-Siedlung a Stoccarda (1927).





J. J. P. Oud, palazzo della Shell a L'Aja (1938-42).

bilità ed esperienza (cioè a dire «certezza»). Infatti, secondo me, non si può rinunciare alla considerazione di quest'ultima senza mettere in discussione i presupposti stessi di questo discorso, l'analisi degli elementi dell'architettura non può non tener conto del senso che questi assumono nel procedimento. Per questo ad esempio il discorso sul COMPUTER di Alexander è inaccettabile nella sua parzialità, se lo si considera, così come vuol essere considerato, una teoria della progettazione, proprio per la sua totale indifferenza al senso che agli elementi dell'architettura viene di volta in volta impresso nell'esperienza dell'architettura.

Probabilmente uno studio come quello di Alexander porta avanti certe indagini di settore (ciò che avviene ad esempio anche nell'indagine comportamentistica di un K. Linch e in genere nelle ricerche svolte in questi ultimi tempi in campo urbano negli Stati Uniti), esso porta avanti ad esempio il discorso sulla funzione probabilmente arricchendolo di nuovi elementi; rispetto quindi all'analisi funzionale del razionalismo tedesco si può parlare di un ampliamento del campo d'indagine. In base al quale si possono riconoscere diverse e forse nuove angolazioni per una conoscenza ordinata dell'architettura, ma per ampliarne appunto la conoscenza non per determinarla, cioè per farla (voglio dire che una ricerca come questa di Alexander sembra porsi un obiettivo che poi non intende affatto indagare, appunto la forma, cioè l'architettura). Del resto dire di questa ricerca ciò che è stato scritto nella terza di copertina dell'edizione italiana - «Il tentativo più serio di questi ultimi anni, dopo il razionalismo tedesco, di liberare architettura, urbanistica e design dall'antica rete di miti e d'interessi castali aculturali accademici che avvolge il processo della creazione formale»[16] - può anche esser visto come un segno d'apprezzamento per la buona volontà o come una bella speranza (e in quanto tale c'è poco da dire), ma quello che non può proprio essere accettato è la genealogia che gli si vuole costruire intorno (credo che sia inutile ripetere qui il perché que-

sta ricerca non può essere messa a confronto con la costruzione teorica del razionalismo). In ogni caso penso che, di fronte alla tendenza manifestata da ricerche come questa, ci si debba chiedere anzitutto come si può parlare di SCIENTIFICITÀ DELLA FORMA eludendo sempre contemporaneamente il nocciolo stesso del problema, cioè LA FORMA e quindi ciò che rappresenta nell'esperienza dell'architettura, cioè nella sua storia. Il problema di un obiettivo di generalità per l'architettura non si risolve con nuovi mezzi, con tecniche ampliate; a mio avviso, l'unica alternativa all'elaborazione teorica del razionalismo possiamo rintracciarla, espressa compiutamente (qui sì espressa in modo veramente compiuto), soltanto nell'esperienza storica dell'architettura. Quando cioè il senso degli elementi era stabilito e reso esplicito dagli ORDINI, cioè dagli ELEMENTI DELL'ARCHITETTURA PER ECCELLENZA. Quando non soltanto la struttura logica della costruzione era fondata su norme certe ma l'uso degli ordini architettonici conferiva un senso univoco a tutti gli altri elementi dell'architettura. Questo rapporto fra le parti di un edificio e gli ordini non ha oggi nulla di paragonabile, nemmeno alla lontana. E del resto non si può dire che questo problema non si ponga oggi come allora.

Ciò consentiva di parlare ad esempio di porte e di finestre come elementi dell'architettura che avevano un senso determinato appunto attraverso gli ordini, consentiva di parlare cioè di porte o di finestre come ELEMENTI DELLA COMPOSIZIONE. Il carattere di generalità (l'universalità possiamo dire) che raggiungeva in tal senso l'architettura in ogni singolo elemento è andata perduta senza che oggi ad essi si sia sostituito alcunché di altrettanto generale. Ci si deve chiedere allora: può l'architettura, visto il suo imprescindibile obiettivo di generalità (il suo essere quindi sempre anche un problema collettivo, sul piano proprio della sua intellegibilità e della sua riconoscibilità), rinunciare a una norma che le sia propria?

Non è forse questo il suo carattere distintivo?

1 «...Le monde contient, non l'ordre, mais la puissance d'un nombre immense d'ordres différents; et s'ordonne en chacun d'entre eux selon qu'il est touché par une forme de telle ou telle espèce, parmi celles dont nous nous servons pour le sonder...», afferma SOURIAU, *Pensée vivante* cit., p. XVII.

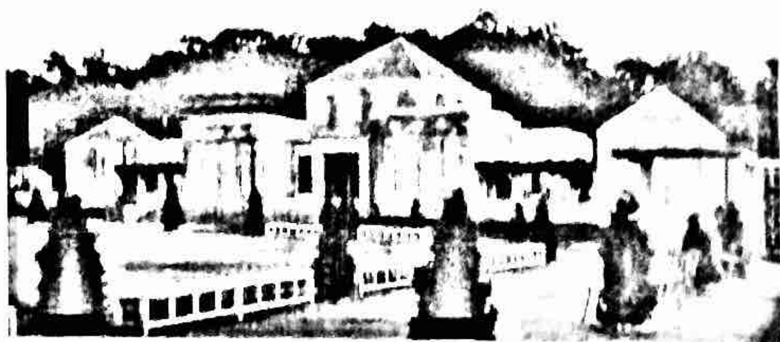
2 *Ibid.*, p. 248.

3 H. TESSENOW, *Hausbau und Dergleichen*, I ed. 1916; IV ed. Baden-Baden 1953, p. 45.

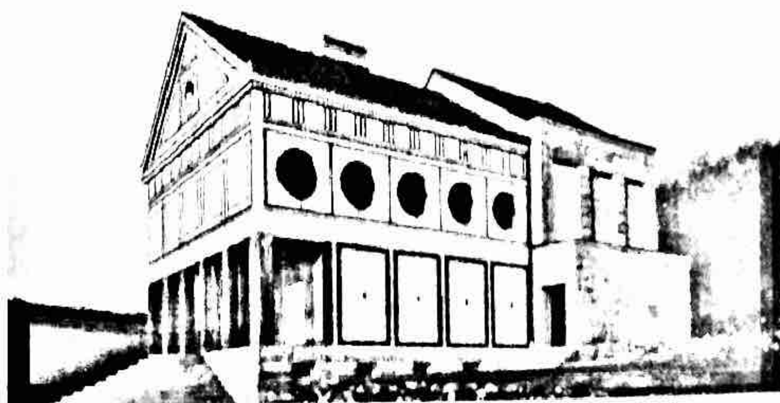
4 L'uso della citazione è un fatto ricorrente nella storia dell'arte, ciò vale naturalmente anche per l'architettura, ed è stato analizzato ampiamente e da più punti di vista. Senza addentrarmi più di tanto nel merito della questione e delle diverse gradazioni di significato che questa scelta ha nelle diverse esperienze, penso che si possa schematizzarla secondo due linee operative principali: 1) in cui l'attenzione è fissata sull'uso della citazione (sulla varietà sul piano compositivo che essa consente, rispetto a un suo uso invece canonizzato), essa è perciò intesa come sperimentazione di nuovi rapporti su elementi del passato; 2) in cui l'attenzione è centrata sull'oggetto stesso, sulla sua evidenza di elemento. Io qui mi riferisco in particolare a questa seconda direzione, penso cioè che la scelta del razionalismo si compia nel senso di un uso dell'elemento citato come elemento sintattico, in sé autonomo e completo (e che per ciò stesso non sopporta che raramente ad esempio un processo di «stilizzazione» - alla J. Hoffmann per intenderci -) e quindi anche nella sua forma fondamentalmente retorica (vedi ad esempio il senso della sineddoche); la citazione intesa in senso scolastico, come fatto certo nel processo conoscitivo (la speculazione stessa si appoggia su elementi considerati tali). In questo senso la citazione rappresenta sempre qualcosa che esprime anche la sua caratteristica di «tipo» in quella determinata forma. È chiaro tuttavia che oltre a ciò la citazione, anche in questo caso, non può esser vista disgiunta dal forte valore simbolico che assume contemporaneamente. Si pensi al caso di Mies van der Rohe, si pensi al valore che assumono le statue neoclassiche (non necessariamente di grande qualità artistica) che Mies colloca nelle sue architetture, il corpo umano nella sua bellezza idealizzata, è il riferimento mediante questi segni a un mondo ideale, è come se Mies volesse abitare le sue architetture di creature ideali.

5 In *Immagine di Berlage* (in «Casabella-Continuità», n. 249, marzo 1961) io avvicinavo l'esperienza della Borsa di Amsterdam («...all'esterno la torre si ricollega, nel pensiero, a quella sua romantica visione del futuro sociale che si esprime nella volontà di conferire al contesto urbano una dimensione nuova rapportata agli interessi di una nuova società...») al piano di Amsterdam-Zuid («...è perfino stupefacente che esso resti ancora oggi della periferia di Amsterdam il punto chiave, quello dove si esprime più chiaramente il concetto di abitare collettivamente, dove il valore civile delle singole parti si riassume in una visione unitaria... che ha, nella enucleazione dei contenuti compreso i valori della città. E degli abitanti non solo le necessità fisiche del ricrearsi e del riposo, ma l'impulso a costituirsi in comunità e ad assumere in questo atto un simbolo di vita»), mettendo in evidenza in queste due realizzazioni quel fine sociale che in Berlage si confondeva continuamente con un'immagine idealizzata delle libere associazioni nella città antica.

6 Quando LOOS dichiara (in *Trotzdem*, tr. it. in «Casabella-Continuità», n. 233, novembre 1959) «...da quando l'umanità sente la grandezza dell'antichità classica, un solo pensiero accomuna i grandi architetti. Pensano essi: così come costruisco io, avrebbero costruito anche gli antichi romani...», egli afferma l'autorità dei principi. Ma quando osserva «...non è un caso che i romani non fossero in grado d'inventare un nuovo ordine di colonne, un nuovo ornamento. Per far questo erano già troppo avanzati...» (*ibid.*), Loos ci dà una logica spiegazione del perché utilizzi nella progettazione determinati elementi classici: si tratta di una risposta assolutamente coerente col suo stesso celebre assioma sull'ornamento. Del resto - e proprio sul piano di questo «riscatto» che egli compie dell'ornamento - Loos raggiunge nella creazione il mas-



P. Behrens, esposizione di Oldenburg (1905).



P. Behrens, crematorio a Hagen (1907).



P. Behrens, casa Schröder a Eppenhausen (1911).